Die Landſchaft in den Romanen und Erzählungen Wilhelm Raabes

Inaugural-Diſſertation

zur Erlangung der philoſophiſchen Doktorwürde

vorgelegt einer hohen Philoſophiſchen Fakultät

der Albert-Ludwigs-Univerſität zu Freiburg i.B.

von

RUDOLF STRENGER

aus Mülheim ⟨Ruhr⟩

1 9 3 4

Druck von Alfred Selb, Mülheim ⟨Ruhr⟩

Referent: Prof. Dr. Witkop

Korreferent: Prof. Dr. Wilhelm

Tag der mündlichen Prüfung: 29. Juli 1933

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Einteilung.

I. Die Landſchaft in der künſtleriſchen Darſtellung. — Formulierung des Themas.

II. Das Landſchaftsgefühl Wilhelm Raabes.

A. Aeſthetiſches Wahrnehmungsvermögen.

1. Raumgeſtalt:
Formen und Linien.
2. Sichtbare Stimmungselemente:
a) Licht.
b) Farbe:
aa) Raumfarben.
bb) Flächenfarben.
c) Witterung.
d) Bewegung.
3. Hörbare Stimmungselemente:
a) Klang.
b) Geräuſch.
c) Stille.
4. Riechbare Stimmungselemente:
a) Duft.
b) Geruch.
5. Fühlbare Stimmungselemente:
Luftbewegung und Temperatur.

B. Zuſammenfaſſende Darſtellung.

III. Künſtleriſches Geſtaltungsvermögen.

A. Die Darſtellung der Landſchaft.

B. Die Geſtaltung der Beziehungen der Landſchaft zur Innenſtimmung und zu den dargeſtellten Romancharakteren.

IV. Schluß.

Anmerkungen.

Literaturangabe.

Beitl Richard, Goethes Bild der Landſchaft. Berlin 1929.

Bieſe Alfred, Theodor Storms Leben und Werke. 2. Aufl. Leipzig 1917.

Buchholz Erich, Die Natur in den Frühnovellen Theodor Storms. Diſſertation, Greifswald 1914.

Ermatinger Emil, Das dichteriſche Kunſtwerk. 2. Aufl. Leipzig—Berlin 1923.

Hagen Oskar, Deutſches Sehen. 2. Aufl. München 1923.

Hellpach Willy, Die geopſychiſchen Erſcheinungen, Wetter, Klima und Landſchaft in ihrem Einfluß auf das Seelenleben. 3. Aufl. Leipzig 1923.

Kammerer Friedrich, Zur Geſchichte des Landſchaftsgefühls in der deutſchen Dichtung des frühen achtzehnten Jahrhunderts. Berlin 1909 (mit wertvollem Literaturnachweis).

Kirchhoff Alfred, Die deutſchen Landſchaften und Stämme. Erneuter Abdruck aus Hans Meyer »Das deutſche Volkstum«. Leipzig 1923.

Kummer Friedrich, Deutsche Literaturgeſchichte des 19. und 20. Jahrhunderts. II. Bd.

Luterbacher Otto, Die Landſchaft in Gottfried Kellers Proſawerken. Sprache und Dichtung, Heft 8. Tübingen 1911.

Meyer Richard M., Die deutſche Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, hsg. und fortgeſetzt von Hugo Bieber. Volksausgabe. Berlin 1921.

Müller-Freienfels Richard, Pſychologie der Kunſt. Bd. II, 3. Aufl., Leipzig — Berlin 1923.

Muſchg Walter, Gotthelf, Die Geheimniſſe des Erzählers. München 1931.

Raabe Wilhelm, Sämtliche Werke, Geſamtausgabe in III Reihen zu je 6 Bänden. Berlin-Grunewald 1913—1916.

Derſelbe, Trilogie, Der Hungerpastor, Abu Telfan, Der Schüdderump. Volksausgabe. Berlin-Grunewald.

Raabeſtudien, Im Auftrage der Geſellſchaft der Freunde Wilhelm Raabes, hsg. von C. Bauer. Wolfenbüttel 1925.

Reitz Walter, Die Landſchaft in Theodor Storms Novellen. Sprache und Dichtung, Heft 12. Bern 1913.

Spiero Heinrich, Raabe, Leben — Werk — Wirkung. 2. Aufl. Wittenberg. (Geiſteshelden Bd. 73.)

Tau Max, Landſchafts- und Ortsdarſtellung Theodor Fontanes. Oldenburg 1928.

Trüper Hellmut, Die norddeutſche Landſchaft in der Kunſt. Hannover 1928.

Walzel Oskar, Die deutſche Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart. 5. Aufl. Berlin 1929.

Witkop Philipp, Die deutſchen Lyriker von Luther bis Nietzſche. Bd. I, 3. Aufl. Leipzig—Berlin 1925.

Derſelbe, Volk und Erde, Alemanniſche Dichterbildniſſe. Karlsruhe 1929.

Derſelbe, Goethe, Leben und Werk. Stuttgart und Berlin 1931.

Zeitungen und Zeitſchriften:

Freiburger Zeitung, Jg. 150 Nr. 118/19.

Der Harz, Monatsſchrift des Harzklubs. Magdeburg Jg. 1924.

Mitteilungen für die Geſellſchaft der Freunde Wilhelm Raabes. Wolfenbüttel ſeit 1911.

Deutſches Volkstum, Monatsſchrift für das deutſche Geiſtesleben, hsg. von Dr. Wilhelm Stapel. Jg. 22 Hamburg 1920.

I.

Die Landſchaft in der künſtleriſchen Darſtellung.

Formulierung des Themas.

Landſchaft — im weiteſten äſthetiſchen Sinne — iſt ein Vielfaches an Erſcheinungen der Erdoberfläche, der Luft und des Himmelsgewölbes in einem beſtimmten Raum, das wir mit unſeren Sinnen wahrnehmen und als Einheit, als Bild erleben. Form und Stärke dieses Erlebens werden beſtimmt vom „Landſchaftsgefühl" unter dem wir nach Kammerer ⟨1⟩ „das Reagieren des menſchlichen Gefühls auf die von den Sinnen aufgenommene Form der Landſchaft" verſtehen. Intenſität und Richtung des Landſchaftsgefühls wiederum ſind bedingt durch Alter und Stammeszugehörigkeit des Erlebenden, durch den Zeitraum und den Landſchaftstypus, in die er hineingeboren worden iſt. „Wer im „kimmeriſchen Nebel" lebt, wird den Raum mit ſeinen Erſcheinungen anders ſehen, als wer in der durchſichtigen Klarheit des Südens alle Dinge feſt und ſonnenhell vor Augen hat ⟨2⟩." Das Landſchaftsgefühl iſt ſomit Wandlungen und Entwicklungen unterworfen, denen wir nachgehen, um ſeine Geſchichte als Teil der Kulturgeſchichte der Menſchheit aufzuweiſen.

Zur Erkenntnis des Landſchaftsgefühls einer beſtimmten Zeit iſt uns als Material gegeben ſein Niederſchlag in Reiſebeſchreibungen, Tagebüchern und Briefen ⟨3⟩ und als wichtige Quelle die Darſtellung der Landſchaft in Kunſtwerken; doch iſt bei den Letzteren, wie Trüper mit Recht hervorhebt ⟨4⟩, ſtets zu beachten, daß die künſtleriſche Darſtellung der Landſchaft — durch Geſtaltungsfaktoren und Kunſtſtrömungen beeinflußt — ſelten von Anfang an dem herrſchenden Landſchaftsgefühl konform iſt. Es ſind alſo bei der Unterſuchung des Landſchaftsgefühls des bildenden oder dichtenden Künſtlers, ſoweit es möglich iſt, ſtets gleichzeitige Aeußerungen des Landſchaftsgefühls in Nicht-Kunſtwerken der künſtleriſchen Landſchaftsdarſtellung gegenüberzuſtellen, um ſo einen Maßſtab für das Landſchaftsgefühl des Künſtlers im Verhältnis zu dem allgemeinen Landſchaftsgefühl ſeiner Zeit zu zu erhalten.

Die erſte prinzipielle Frage geht darauf: feſtzuſtellen, welche Elemente der Landſchaft und durch welche menſchlichen Sinne ſie wahrgenommen werden.

Der vornehmſte Sinn, durch den wir, „zum Sehen geboren, zum Schauen beſtellt", die Erſcheinungen der Landſchaft wahrnehmen, iſt das Geſicht. Es werden alſo zunächſt auch die optiſchen Reize ſein, auf die unſer Gefühl reagiert. Die weitere Wahrnehmung erfolgt durch Gehör, Geruch und durch das Fühlen, unter dem wir Taſtſinn und Temperaturſinn zu verſtehen haben. Nur der Geſchmack als menſchlicher Sinn hat keinen Anteil am Aufbau des Landſchafts-

bildes ‹5›. Nicht alle von den Sinnen wahrgenommenen Erſcheinungen der Landſchaft rufen nun eine äſthetiſche Gefühlsreaktion hervor, ſondern es iſt eine ganz beſtimmte Anzahl von Landſchaftselementen, die allein, äſthetiſch wahrgenommen, das Landſchaftsgefühl beſtimmen: Formen, Linien, Licht, Farbe, Witterung, Bewegung, Klang, Geräuſch, Stille, Luftbewegung und Temperatur. Eliminieren wir alle diejenigen Elemente, die lediglich als Stimmungselemente erſcheinen, weil ſie weſentlich erſt durch die ausgelöſten „Gefühlswerte" wirken ‹6›, ſo erhalten wir als äußere Form der Landſchaft ihre Raumgeſtalt: Formen und Linien, die weſentlich „rein ſinnlich wahrgenommen werden ‹6›". Je nach Beteiligung der menſchlichen Sinne können wir, um eine zur wiſſenſchaftlichen Unterſuchung geeignete ſchematiſche Gliederung zu erhalten, die Landſchaftselemente, die wir als Stimmungselemente bezeichneten, unter folgende Begriffe ordnen:

1. Sichtbare Stimmungselemente. ‹Licht, Farbe, Witterung, ſoweit ſie optiſche Erſcheinung iſt, Bewegung.›
2. Hörbare Stimmungselemente. ‹Klang, Geräuſch.›
3. Riechbare Stimmungselemente. ‹Duft, Geruch.›
4. Fühlbare Stimmungselemente. ‹Luftbewegung und Temperatur.›

Dieſe Stimmungselemente erſt geben jeder Landſchaft das ihr eigentümliche Gepräge, verbinden ſich ihrer charakteriſtiſchen Raumgeſtalt zum organiſchen Ganzen und rufen im Gefühl des Erlebenden die Stimmung hervor, in der die Landſchaft erlebt ſein will. Ob er ſie adäquat erlebt, iſt abhängig von ſeinem äſthetiſchen Wahrnehmungsvermögen.

Jede Unterſuchung über das Landſchaftsgefühl wird ſich zunächſt mit dem äſthetiſchen Wahrnehmungsvermögen des Menſchen zu beſchäftigen haben. Wie wir ſahen, erſtreckt ſich die äſthetiſche Wahrnehmung lediglich auf eine ganz beſtimmte Anzahl der Landſchaftselemente. Bei der Feſtſtellung des äſthetiſchen Wahrnehmungsvermögens iſt alſo zu unterſuchen, wie weit und wie ſtark dieſe Elemente unmittelbar wahrgenommen worden ſind. Die Frage lautet: Was nimmt der Menſch zu den verſchiedenen Tages- und Jahreszeiten wahr von

1. Raumgeſtalt,
2. ſichtbaren,
3. hörbaren,
4. riechbaren,
5. fühlbaren Stimmungselementen

der Landſchaft? Dieſer Frage unterliegen Kunſtwerk und Nicht-Kunſtwerk in gleichem Maße, da die Wahrnehmungsfähigkeit für den Künſtler und für den Nicht-Künſtler bei normaler Tätigung der Sinne gleich iſt ‹7›.

Ein Unterſchied zwiſchen Künſtler und Nicht-Künſtler, für die alſo die Grundlage des Landſchaftserlebniſſes gleich iſt, wird erſt offenſichtlich im Erleben ſelbſt. Der Künſtler unterſcheidet ſich vom Laien durch eine „geſteigerte Erlebnisfähigkeit" ‹8›, die für ihn die Grund-

lage seines Schaffens bildet. Mit seinen Sinnen nimmt er nicht mehr von den Landschaftselementen wahr als der Laie auch. Aber indem er diese Wahrnehmungsinhalte auf sein Gefühl wirken, sie aus „objektiven Gegebenheiten" zu seinem gesteigerten persönlichen Erleben werden läßt ⟨9⟩, indem er es vermag, seinem Erlebnis Ausdruck zu verleihen und diesen Ausdruck im Kunstwerk zu gestalten ⟨10⟩, erhebt er sich über den Laien und gibt in seiner künstlerischen Darstellung der Landschaft die Form, in der notwendig die Landschaftselemente in ihren lebendigen Beziehungen als Einheit gesehen und gestaltet sind.

Zweifach ist die Möglichkeit für den Künstler, die Landschaft im im Kunstwerk darzustellen.

Einmal ist sie für ihn „Objekt" ⟨11⟩, d. h. sie wird von ihm in ihrer Realität geschaut und wiedergegeben, wobei der Gefühlsgehalt erst durch das Objekt hervorgerufen wird ⟨12⟩. Als Schauender steht der Künstler der Landschaft gegenüber, ohne von sich aus „ideelle Werte" an sie heranzutragen. Er gibt ihre Beschreibung, auch hier in geschlossener Form sie zum Bilde gestaltend, wie wäre er sonst Künstler! Aber er bleibt von der reinen Abschrift der Landschaft bis zur bewundernden Hingabe an sie doch immer nur im Rahmen der Beschreibung.

Zum zweiten kann die Landschaft dem betrachtenden Künstler zum Symbol seines eigenen Seelenzustandes werden, zum antwortenden Gegenbild seiner Seele. Sie erfüllt sich ihm mit beziehungsreichen Stimmungen zu denen der eigenen Seele, er läßt sie in sich hineinfluten, befruchtet sie aus seinem Geist und gestaltet sie schöpferisch zu einem Neuen im Kunstwerk, Goethes ⟨13⟩ Forderung an den Künstler erfüllend: daß er Gehalt und Form aus der Tiefe seines eigenen Wesens hervorrufe und sich beherrschend gegen den Stoff verhalte.

Zwischen diesen beiden Darstellungsmöglichkeiten, die zahlreiche Schattierungen und fließende Uebergänge aufweisen können, bewegt sich der Künstler, von dem wir bisher im allgemeinen gesprochen haben.

Im folgenden wenden wir uns dem dichtenden Künstler zu, seinem Landschaftsgefühl und seiner Darstellung der Landschaft.

Bei der Untersuchung des Landschaftsgefühls des dichtenden Künstlers an Hand seiner im Kunstwerk dargestellten Landschaften ist zu beachten, daß — wie Kammerer es in seiner bahnbrechenden Arbeit feststellt — häufig eine Ueberlagerung des reinen Landschaftsgefühls durch die Naturbetrachtung stattfhat. „Reflexionen und Ideenassoziationen ⟨14⟩" drängen sich zwischen die Landschaft und das ursprüngliche Gefühl, das durch ihre Wahrnehmung ausgelöst wird, und verwandeln so die Darstellung der Landschaft in eine Naturbetrachtung, für die Kammerer ⟨15⟩ vier Arten unterscheidet: die wissenschaftliche, die utilitarische, die ethische und die religiöse Betrachtung. Liegt eine so verwandelte Darstellung vor, so ist zu untersuchen, wieviel an ursprünglichem Landschaftsgefühl darin noch enthalten ist.

Die zweite Frage geht auf die Form der Darſtellung: die Geſtaltung.

Im Gegenſatz zum bildenden Künſtler, dem Maler, der die Landſchaft in ſeinem Kunſtwerk ſo geſtalten kann, daß der Kunſtgenießende ſie mit einem Blick in ihrer optiſchen Totalität zu erfaſſen vermag ⟨daß die Einzelheiten auch nacheinander abgeleſen werden können, iſt von ſekundärer Bedeutung⟩, kann der dichtende Künſtler ſie nur im zeitlichen Nacheinander der Wort- und Satzfolge darſtellen. Im dichteriſchen Kunſtwerk wird alſo der Kunſtgenießende erſt nach und nach zur Totalität des Landſchaftsbildes geführt. Es wird daher vom dichtenden Künſtler, dem in der Sprache das Mittel gegeben iſt, über die optiſchen Erſcheinungen der Landſchaft hinaus ihr Weſen durch die Wiedergabe ihrer nicht-optiſchen Erſcheinungen zu weiten und zu vertiefen, zu fordern ſein, daß er in jedem Teil ſeiner Darſtellung die Landſchaft als Ganzes mitſchwingen laſſe, daß es ihm gelingt, das Nacheinander der Darſtellung zur einheitlichen Geſamtwirkung zuſammenwachſen zu laſſen, zur Einheit der Landſchaft: zum organiſchen Bild. Kriterium für ſein künſtleriſches Geſtaltungsvermögen iſt hierbei die Wahl des Wortes und deſſen Stellung im Rhythmus des Satzgefüges ⟨16⟩. Die Darſtellung der Landſchaft wird ſo Gradmeſſer ſeiner künſtleriſchen Potenz.

Mag das dichteriſche Kunſtwerk die Landſchaftsdarſtellung nun als einen von mehreren Beſtandteilen enthalten, oder mag dieſe Darſtellung Selbſtzweck ſein: immer wird der dichtende Künſtler die Landſchaft als Objekt oder als Symbol geſtalten. Doch iſt zu beachten, daß dieſe beiden Arten der Landſchaftsdarſtellung nicht durch eine ſcharfe Trennungslinie voneinander geſchieden ſind. Es wurde ſchon geſagt, daß zwiſchen ihnen fließende Uebergänge vorhanden ſein können, die nicht immer eine genaue Feſtſtellung zulaſſen, ob eine Landſchaft objektiv oder ſymbolhaft geſtaltet iſt. In den meiſten dieſer zweifelhaften Grenzfälle wird ſich jedoch durch ſorgfältige Prüfung der Einſtellung des Dichters zur Landſchaft als Realität ein Anhalt dafür ergeben, ob er den realen Stoff in ſich aufgeſogen, ihn neu geſtaltet hat, ihm Form gebend „aus der Tiefe ſeines eigenen Weſens", oder ob in ſeiner Darſtellung die Wiedergabe der ſtofflichen Realität überwiegt.

Als Objekt geſehen finden wir die Landſchaft vornehmlich in der epiſchen Dichtung. In ihr wird durch die Landſchaftsdarſtellung der epiſchen Handlung eine beſtimmte Oertlichkeit gegeben. Die dargeſtellte Landſchaft wird den dargeſtellten Charakteren und ihren Schickſalen zum Hintergrund, zum Rahmen, in dem ſie ſich bewegen, und wirkt — bis zu einem gewiſſen Grade ⟨17⟩ — als „Milieu" auf die dargeſtellten Charaktere. Ueber die reine Oertlichkeitsbeſchreibung hinaus aber wird der Dichter die Stimmung der Landſchaft der Stimmung der Handlung anzupaſſen ſuchen, oder ihr wirkungsreich kontraſtieren laſſen. Schon die Wahl der dargeſtellten Landſchaftsform wird für ihn mitbeſtimmt ſein durch die Art der epiſchen Handlung. Ein künſtleriſcher Gradunterſchied ergibt ſich für die Landſchaftsdar-

ſtellung in der epiſchen Dichtung aus der Art der künſtleriſchen Geſtaltung der Landſchaft ſelbſt und aus der Intenſität, mit der die dargeſtellte Landſchaft dem epiſchen Geſchehen verwoben iſt, von ihm unlöslich erſcheint.

Gibt der Dichter in der Landſchaftsdarſtellung in der epiſchen Dichtung vornehmlich eine Beſchreibung der Oertlichkeit, ſo wird ihm in der lyriſchen Dichtung die Landſchaft zum Symbol: zu dem aus ſeinem Geiſte beſeelten Gefäß ſeiner eigenen ſeeliſchen Zuſtände und Vorgänge. „Dem Lyriker, dieſem individuellſten Künſtler, iſt die Außenwelt der Objekte nur gegeben, ſoweit er ſie reſtlos in Subjektivität, in ſein innerſtes Selbſt umwandeln kann ⟨18⟩." Die dem Gedicht eigentümliche Seelenſtimmung des Dichters — mag ſie nun durch das Erlebnis der Landſchaft erſt hervorgerufen worden ſein, oder mag ein augenblicklicher Seelenzuſtand oder -vorgang ſeinen Wiederklang in der erſchauten Landſchaft gefunden haben — wird eins mit der erlebten Landſchaft, deren Realität der Dichter in ſich hat hineinfluten laſſen, um ſie, befruchtet und vertieft durch die Kraft ſeines Gefühls, im Gedicht in ſeiner ſchönſten Vollendung zum gehöhten, beſeelten Bilde ſeiner Seele zu geſtalten. „Ueber die Beſchreibung der ſinnlichen Gegenſtände der Landſchaft hinaus" — ſagt Gundolf ⟨19⟩ von der Goetheſchen Naturlyrik — „wird das ungewiſſe Schwanken und Weben, das der Anblick etwa einer Mondnacht, eines flimmernden Baches, eines Frühlingsmorgens weckt, durch ſprachliche Mittel . . . ausgedrückt." Sprachliche Mittel. Von ihrer Handhabung iſt es abhängig, ob der Dichter in ſeinem Gedicht Landſchaft und Seelenſtimmung einander verſchweißt zur Form, in der Inhalt und Geſtalt eines ſind: Blüte und Frucht.

Bisher haben wir von Landſchaftsdarſtellungen geſprochen, die auf unmittelbar vom Dichter erſchaute Landſchaften zurückgehen. Es bleibt nun noch eine Bemerkung zu den Landſchaftsdarſtellungen, die ſolche Landſchaften zum Vorwurf haben, welche der Dichter nicht ſelber unmittelbar wahrgenommen hat, ſondern die ihm aus der Hand Dritter — ſei es durch Reiſebeſchreibungen, geographiſche Werke, mündliche Erzählungen, Werke der bildenden Kunſt oder ⟨ſeit dem Ausbau der Lichtbildtechnik⟩ durch Photographie — vermittelt wurden. In dieſen Fällen wird es von der Intuitionskraft des Dichters abhängig ſein, ob es ihm gelingt, ſo vermittelte Landſchaften ausſchöpfend künſtleriſch zu geſtalten. Daß nicht „Phantaſielandſchaften" entſtehen, ſondern Landſchaftsdarſtellungen, die — trotz aller künſtleriſchen Formgebung — in der realen Landſchaft verwurzelt bleiben. Beſonders bei der Uebermittlung durch Werke der bildenden Kunſt und durch Photographien iſt es ſchwierig, ſich ein dichteriſch verwendbares Bild der Landſchaft zu ſchaffen, da bei dieſen Arten der Uebermittlung, auf optiſche Darſtellung beſchränkt, alle hörbaren, riechbaren und fühlbaren Akzidenzen ⟨bei der Photographie auch die Farben⟩ ausfallen. Im beſten Falle ſind ſie aſſoziativ hineinzudeuten: Bei der Betrachtung einer ſommerlichen Landſchaft des P. P. Rubens oder des H. Thoma z. B. glaubt man die warme Luft zu fühlen, die durch die ſonnige

Landſchaft weht, vor einer Winterlandſchaft des P. Brueghel d. Ä. oder des Ruisdael verſpürt man, durch die optiſche Erſcheinung aſſoziativ hervorgerufen, die froſterfüllte Atmosphäre. Ob auch klangliche und Geruchs-Empfindungen ſich auf dieſe Weiſe aſſoziativ einzuſtellen vermögen, iſt ſehr fraglich ⟨20⟩.

In der vorliegenden Arbeit ſoll das Landſchaftsgefühl Wilhelm Raabes und ſein künſtleriſches Geſtaltungsvermögen an Hand der in ſeinen Romanen und Erzählungen dargeſtellten Landſchaften unterſucht und im Verhältnis zu dem allgemeinen Landſchaftsgefühl und den künſtleriſchen Geſtaltungsprinzipien ſeiner Zeit dargeſtellt werden.

Die Unterſuchung erſtreckt ſich zunächſt auf das äſthetiſche Wahrnehmungsvermögen. In ſchematiſchen Einzelunterſuchungen wird feſtgeſtellt, welche Landſchaftselemente von Raabe wahrgenommen worden ſind. In einer auf dieſen Einzelunterſuchungen fußenden zuſammenfaſſenden Darſtellung wird ſodann der Umfang des Raabeſchen Landſchaftsgefühls gegeben. Wie weit iſt dieſes dem zu ſeiner Zeit herrſchenden Landſchaftsgefühl konform, wie weit verdichtet es ſich von ihm abweichend zum Individuellen? — Im weiteren wird das künſtleriſche Geſtaltungsvermögen Raabes unterſucht. Welche Geſtaltung hat er der Landſchaft im Kunſtwerk gegeben? In welchem Maße unterliegt er dabei herrſchenden Geſtaltungsprinzipien, wie weit hat er ſich von ihnen zur eigenen Form gelöſt? — Ueber dieſe Unterſuchung des Geſtaltungsvermögens i. e. S. hinaus wird weiter nach der künſtleriſchen Geſtaltung der Beziehungen der Landſchaft zur Innenſtimmung der von der Unterſuchung erfaßten Romane und Erzählungen gefragt. In welchem Zuſammenhang ſtehen pſychologiſch die Landſchaftselemente zu den entſprechenden Innenſtimmungen? Wie ſind dieſe Beziehungen künſtleriſch geſtaltet? — Im Schlußteil der Arbeit ſoll verſucht werden, Raabes Landſchaftsgefühl im Zuſammenhang ſeiner Weltanſchauung darzuſtellen.

II.

Das Landſchaftsgefühl Wilhelm Raabes.

A. Aeſthetiſches Wahrnehmungsvermögen.

Bevor wir ein Bild des Raabeſchen Landſchaftsgefühls in zuſammenfaſſender Darſtellung zu geben verſuchen, haben wir uns zunächſt mit dem äſthetiſchen Wahrnehmungsvermögen Raabes zu beſchäftigen. Dies geſchieht — nach dem im vorigen Abſchnitt feſtgelegten Schema — in einzelnen Unterſuchungen, die an Hand der Geſamtausgabe Raabeſcher Werke durchgeführt werden, wobei ſich eine gewiſſe Aufzählung nicht vermeiden laſſen wird. Die Frage lautet: Welche Landſchaftsformen und -linien und welche Stimmungselemente der Landſchaft werden von der Wahrnehmung erfaßt?

1. Raumgeſtalt.

Unter Raumgeſtalt der Landſchaft verſtehen wir Formen und Linien der landſchaftlichen Struktur, deren dimenſionale Ausdehnung

und Führung von den Betrachtenden als raumerfüllend wahrgenommen werden, wobei der Raum als solcher selber zu den Formen in Beziehung gesetzt wird.

In seiner Arbeit über die norddeutsche Landschaft in der Kunst hat Trüper ⟨21⟩ bereits darauf hingewiesen, daß die Landschaft Raabes — soweit man bei ihm von einem Landschaftsideal sprechen kann — „die des Bergwaldes" sei. Mit Recht, denn unter den in seinen Prosawerken verwendeten Landschaftsformen nehmen die des bewaldeten Berg- und Hügellandes den breitesten Raum ein. Vornehmlich sind es dabei geographisch Weserbergland und Harz, die ihm dazu die Motive liefern. Da es nicht unsere Aufgabe ist, über die von Raabe gemachten Angaben hinaus der genauen Lage seiner geschilderten Landschaften nachzugehen — zumal er selber betont hat, daß das Landschaftliche in seinen Werken nur selten nach der Natur gezeichnet sei ⟨22⟩ — begnügen wir uns damit, die für diese Gebiete von Raabe wahrgenommenen charakteristischen landschaftlichen Raumgestalten festzustellen.

Betrachten wir zunächst die wahrgenommene Landschaftsform des Weserberglandes, in dem Raabe als Junge seine ersten Landschaftseindrücke empfangen hat. Diese wird bestimmt durch „hübsch geformte" Berge ⟨I. 3. 14⟩ und durch die bewegte Linie der Weser, die sich in „mannigfachen Windungen" durch die Landschaft „schlängelt" ⟨II. 1. 416⟩ und in „unendlichen Krümmungen" zwischen den Bergen hinzieht ⟨II. 2. 25⟩. Aber auch die bewaldeten Berge, die — wie Kirchhoff in seiner Arbeit über die deutschen Landschaften und Stämme angibt ⟨23⟩ — „eine anziehend mannigfaltig gestaltete Gruppe kleiner Gebirge zu beiden Seiten der Weser" bilden, werden von Raabe als „bewegte Form" wahrgenommen: sie „schieben" sich „bei jeder Wendung des Weges . . . origineller ineinander" ⟨II. 2. 20⟩, drängen sich „bald dicht zusammen . . . als wollten sie ihm ⟨dem Fluß⟩ den Durchgang verwehren", bald legen sie sich „in breiten Flächen und Geländen" auseinander ⟨II. 2. 25⟩. Besonders reizvoll wird die Landschaftsstruktur durch die abwechslungsreiche Formgebung: „Bergland wechselt mit Wiesen und Ackerfeldern anmutig ab" ⟨II. 1. 416⟩. „Forsten und Steinbrüche" ⟨II. 6. 11⟩ geben der Landschaft ihr Gepräge, deren Formreiz durch die wechselvollen Täler verstärkt wird.

Unterschiedlicher als der Formcharakter der Landschaft des Weserberglandes erscheint der der Harzlandschaft, die sich in Landschaften der „Unterharzes" unb des „Oberharzes" gliedert. Der „Unterharz", aus mäßiger Höhe zur Ebene hin abfallend, schiebt „in immer anderen Höhen, Wäldern und Talausmündungen" ⟨III. 1. 401⟩ „seine Vorberge gleich lustig grünen Vorwachten" des „Harzgebirges" hinaus „in die norddeutsche Ebene" ⟨III. 1. 5⟩. In „sanftgeschwungenen, glänzend grünen Hügeln" steigt das Land allmählich empor bis zur „blauen Gebirgskette, die hinter dem Walde den Horizont begrenzt" ⟨I. 3. 420⟩. Auch hier findet sich eine wechselvolle Formgebung: „An Ackerfeldern, Wiesen und Wald ist kein Mangel" ⟨III. 1. 5⟩, und Bäche und kleine Flüsse folgen dem bewegten „Laufe der Täler"

⟨III. 1. 5⟩. Anders der Charakter des „Oberharzes", deſſen Landſchaftsform beſtimmt wird durch die höher anſteigende bewaldete Gebirgsplatte, die von dem felſenreichen, kahlen Brocken überragt wird. Die Felſen erſcheinen in der Wahrnehmung entweder als „unbeſchreiblich grotesk zerklüftete" Steinmaſſen ⟨II. 4. 33⟩ oder — am Brocken — als „bergan ſich dehnendes Felsenmeer" ⟨II. 4. 317⟩; „mit phantaſtiſchen Steinblöcken bedeckte Heiden" ⟨III. 2. 495⟩ öffnen den Blick in „ſchroff ſich ſenkende" Waldtäler ⟨II. 4. 330⟩, und zwiſchen den Forſten liegen „geheimnisvolle Felsſchluchten" ⟨I. 3. 457⟩ und „enge" Bergtäler ⟨I. 4. 363⟩.

Im Zuſammenhang mit den Berg- und Hügelländern ſind hier auch die Landſchaftsformen der ſchwäbiſchen Alb, die als „ſich hindehnende Kette" ⟨II. 2. 325⟩ erſcheint, und der Neckarlandſchaft zu erwähnen, in der der Neckar „in Begleitung ſeiner grünen Berge und ſanft geſchwungenen Hügel" dahinfließt ⟨II. 2. 426⟩.

Die Ebene, in der Formen und Linien eine viel geringere, ja faſt verſchwindende Rolle ſpielen, wird ihrem Weſen nach beſtimmt durch den Raum, der in ſeinen dimenſionalen Verhältniſſen zu den Landſchaftsmotiven den eigentlichen Charakter des Flachlandes ausmacht ⟨24⟩. Die Wahrnehmung der reinen Ebene, in der die Sichtweite unbegrenzt über die weite Linie des Horizontes hinausgeht, findet ſich bei Raabe verhältnismäßig häufig ⟨I. 2. 305; I. 4. 115; I. 4. 368; I. 5. 118; II. 3. 299; III. 3. 559⟩, doch bleibt ſie meiſt — ohne zur Wahrnehmung des beſonderen Raumcharakters der Ebene zu gelangen — in der vagen Wahrnehmung der weiten und ausgedehnten Fläche befangen, wobei nach Möglichkeit eine Linienwahrnehmung betont wird, durch die eine gewiſſe Bewegung in die formloſe Landſchaft gebracht wird: die gewundene Linie eines Fluſſes etwa ⟨II. 5. 7⟩, oder die gerade Linie einer Pappelallee, die ſich durch die Ebene zieht ⟨II. 5. 14⟩. Bevorzugt in der äſthetiſchen Wahrnehmung aber erſcheinen ſolche Ebenen, die durch ihre hügelige Geſtaltung oder durch den Horizont abſchließende Gebirge einen gewiſſen Formenreichtum erhalten ⟨II. 3. 1; II. 3. 2; II. 3. 453; II. 3. 455; III. 2. 216; III. 5. 60⟩.

Der Ebene in der Raumwirkung eng verwandt iſt die Landſchaft des Meeres, die von Raabe wohl wahrgenommen wird, aber auch hier ohne zur Wahrnehmung der beſonderen Weſenheit des Raumcharakters ſtark genug vorzuſtoßen. Die Wahrnehmung bleibt in den Dimenſionen der Fläche befangen: Die Waſſer der Elbmündung drängen „die niederen Marſchen Holſteins zur Rechten und das Kedingerland zur Linken in immer weitere Ferne" ⟨I. 6. 110⟩, bis ſich die Fläche des Meeres „nach allen Seiten hin" dehnt ⟨I. 6. 111⟩, bis ſich „unendlich die Waſſer" breiten ⟨I. 6. 113⟩.

Das Hochgebirge, die Alpen — ein „Kranz himmelanragender zackiger Gipfel", der den Horizont begrenzt ⟨III. 1. 269⟩ — wird in ſeiner Raumgeſtalt am geringſten und dabei durchaus konventionell von der Wahrnehmung erfaßt: „ſteilrechte" Felſen ⟨I. 6. 250⟩, „Berggipfel und Hörner", „aufgetürmte Rieſen . . . mit allen Zacken und

Riſſen" ⟨II. 3. 245⟩, ſo hebt es ſich empor „Giebel an Giebel, Zacken an Zacken, Wand über Wand" ⟨II. 3. 255⟩. Nicht eine einzige Wahrnehmung, die die Raumgeſtalt der Hochgebirgslandſchaft in ihrem Weſen eingehender erfaßt, was wohl darauf zurückzuführen iſt, daß Raabe die Alpen vermutlich nur wenig zu Geſicht bekommen hat.

2. Sichtbare Stimmungselemente.

Unter ſichtbaren Stimmungselementen verſtanden wir diejenigen Landſchaftselemente, die optiſch wahrgenommen werden, deren Wirkung aber weſentlich erſt auf den durch die ſinnliche Wahrnehmung ausgelöſten Gefühlen beruht. Zuſammen mit den Elementen der Raumgeſtalt bilden ſie den optiſchen Kern eines jeden Landſchaftsbildes im äſthetiſchen Sinne.

a) Licht.

Unter Licht im Sinne dieſer Unterſuchung werden verſtanden die rein farbloſen Lichterſcheinungen, die ausgehen von den natürlichen Lichtquellen der Landſchaft: Sonne, Mond, Sterne. Die farbigen Lichterſcheinungen: Beleuchtung ⟨unter der wir die „luftererfüllenden Raumfarben" zu verſtehen haben ⟨25⟩ und die Farbwertigkeit der Lichtquellen ſelbſt, werden als Farbphänomene unter dem Abſchnitt über die Landſchaftsfarben abzuhandeln ſein.

Sonne. Unterſuchen wir die von Raabe wahrgenommenen Lichterſcheinungen, die die Sonne als Quelle haben, ſo finden wir als charakteriſtiſche Wahrnehmung die des Sonnenlichtes, das von den Objekten der Landſchaft reflektiert wird, wobei die Flächenfarbe der Objekte ſelber verſchwindet. Vor allem iſt es das Waſſer — Regen, Tau, Quelle, Bach, Fluß und Meer —, an dem reflektiertes Sonnenlicht als Glanz wahrgenommen wird: I. 2. 305; I. 3. 145; I. 6. 111; II. 2. 426; II. 6. 26; II. 6. 44. Neben dieſen Glanzerſcheinungen, die von größeren Waſſerflächen ausgehen, werden die Glanzerſcheinungen wahrgenommen, die das Licht der Sonne an Regen und Tautropfen hervorruft: I. 2. 379; I. 3. 291; I. 4. 367; I. 5. 323; II. 6. 37, 244, 283; III. 1. 412. Außer dem Waſſer mit ſeiner intenſiven Spiegelfähigkeit, für deren Wahrnehmung ſich noch mehr als die obigen Beiſpiele anführen ließen, iſt es noch der Schnee der Winterlandſchaft und des Hochgebirges, der eine faſt ebenſo intenſive Wirkung hervorzurufen vermag. Doch iſt dieſe Wahrnehmung bei Raabe ſelten: II. 2. 218; II. 2. 292; II. 3. 245; III. 6. 172.

Weiterhin wird reflektiertes Sonnenlicht wahrgenommen am Laub der Bäume und Sträucher ⟨I. 2. 217; I. 5. 409; III. 2. 417⟩ und an Kornfeldern, die in der Morgenſonne liegen ⟨III. 5. 28⟩.

Im Herbſt tritt zu dieſen Glanzerſcheinungen die der ſogenannten „Marienfäden" hinzu, die die Landſchaft ſilbern überziehen: I. 3. 51, 321.

Waren dies alles, mit Ausnahme der Winterlandſchaften, Glanzerſcheinungen, die nur einen Teil der Landſchaft ausmachen, ſo wird darüber hinaus die ganze Landſchaft vornehmlich an Frühlings- und Sommermorgen als im Sonnenlicht glänzend wahrgenommen ⟨I. 2. 305; I. 4. 367 f; II. 3. 455; III. 1. 20; III. 3. 559; III. 6. 193 und oft⟩,

wobei aber weniger die Erſcheinung des Glanzes, als vielmehr ſchon das Sonnenlicht ſelber in Erſcheinung tritt.

Das Sonnenlicht, das in den meiſten Fällen ⟨ſchon der Ausdruck „golden" bezeichnet einen Uebergang zur Farbwertigkeit⟩ als „Raumfarbe" erſcheint, wird als farbloſes Licht nur in den Helligkeitsgraden des Tageslichtes wahrgenommen. Dieſe ſtufen ſich von Hell zu Dunkel hin ab und werden in den Uebergängen von Nacht zu Tag und von Tag zu Nacht von den Dämmerungserſcheinungen begrenzt, die aber ſtärker noch als das Tageslicht zur Farbwertigkeit als „Raumfarben" tendieren und zumeiſt auch als ſolche wahrgenommen werden. Die Wahrnehmungen des Tageslichtes ſind bei Raabe eng mit denen der Witterungserſcheinungen verbunden, die das Tageslicht beeinfluſſen. Die ſonnige Morgenlandſchaft iſt „lichthell" ⟨I. 5. 323⟩, das Licht, das ſich am Morgen über die Berge legt, erfüllt „blendend" die Welt ⟨II. 2. 408⟩ und wird in der Luft zu „Aetherglanz und Sonnenklarheit" ⟨III. 2. 125⟩. Auch im Herbſt wird die Morgenlandſchaft noch als „ſonnigklar" wahrgenommen ⟨II. 4. 74⟩; die Sonne ſcheint um Mittag noch „herbſthell" ⟨II. 4. 33⟩, doch wird ihr Licht in dieſer Jahreszeit zumeiſt als ein „verſchleiertes" von der Wahrnehmung erfaßt: I. 3. 320 f; II. 1. 141; II. 3. 301. Bei bewölktem Himmel und bei Regenwetter wird das Tageslicht „dunkel" und „trübe": I. 3. 46; II. 4. 485; II. 5. 17; III. 1. 91; III. 4. 133; III. 5. 427. Doch iſt zweifelhaft, ob im letzteren Fall nicht ſchon eine Farbbewertung einſetzt; jedenfalls liegt in einem ſolchen Licht eine Uebergangserſcheinung vor, die zur Raumfarbe hin überleitet. Dem trüben Tageslicht verwandt iſt das Licht der nebeligen Landſchaft, welches „nicht Tag und nicht Nacht iſt" ⟨I. 3. 305⟩.

Die Erſcheinungen des farbloſen Tageslichtes finden ihre Ergänzung in dem Kontraſtſpiel von Licht und Schatten, das den Glanzerſcheinungen des reflektierten Sonnenlichtes nahe ſteht und vor allem an und in den Wäldern als „flimmerndes Gemiſch von Licht und Schatten" wahrgenommen wird: I. 5. 446; III. 2. 131, 220, 287.

Das Zwielicht der Dämmerungserſcheinungen, deſſen Uebergänge von der Farbloſigkeit zur Farbwertigkeit fließend erſcheinen, wird von Raabe als Morgendämmerung, die vor allem regneriſchen trüben Tagen vorausgeht ⟨I. 4. 129, 402; II. 3. 283; II. 4. 95⟩, als Abenddämmerung, die — vornehmlich im Walde — „leiſe herankriecht" ⟨I. 2. 376; I. 3. 433, 469; II. 2. 219; II. 3. 1; III. 2. 370 und oft⟩ und als „holde" Dämmerung der Sommernacht, in der ſich die „Morgenröte ſchier unmittelbar an die letzten roſigen Farbentöne des Sonnenuntergangs" anſchließt ⟨II. 2. 408⟩, wahrgenommen: II. 1. 537; III. 3. 538.

Mond. Wie es ſchon bei der Unterſuchung der wahrgenommenen Sonne-Lichterſcheinungen feſtgeſtellt wurde, ſo iſt auch bei der Wahrnehmung des Mondlichtes charakteriſtiſch, daß vornehmlich ſein von den Objekten der Landſchaft reflektiertes Licht wahrgenommen wird. Auch hier iſt es wieder das Waſſer, deſſen Glanzerſcheinungen in Mondnächten an erſter Stelle von der Wahrnehmung erfaßt werden:

I. 3. 436; II. 1. 50; II. 2. 8, 139; II. 3. 275; III. 3. 23. Zu diesen Glanzerscheinungen, die von den Wasserflächen ausgehen, kommt hinzu die Wahrnehmung des „magischen" Glanzes, in dem der Winterwald liegt ⟨II. 2. 239⟩, die Wahrnehmung mondbeglänzter Wiesen ⟨I. 3. 435⟩ und der ganzen im Mondlicht erglänzenden Landschaft ⟨I. 3. 105⟩.

In stärkerem Maße noch als das Sonnenlicht besitzt das Mondlicht eine Farbwertigkeit; seine Wahrnehmung ist daher im Abschnitt über die Landschaftsfarben zu untersuchen; doch mag hier die Uebergangserscheinung zur Farbwertigkeit erwähnt werden ⟨die sich schon bei den oben angeführten Beispielen der Glanzerscheinungen bemerkbar macht⟩, in der das Mondlicht als „silbrig" wahrgenommen wird: I. 5. 560; II. 1. 54; II. 3. 275.

Sterne. In weit geringerem Umfange als das Sonnen- oder Mondlicht spielt das Licht der Sterne in der Raabeschen Landschaftswahrnehmung ⟨wie in der ästetischen Wahrnehmung überhaupt ⟨26⟩ eine Rolle. Die Sterne werden als die „gewohnten freundlichen Lichter im himmlischen Saal" ⟨I. 3. 1⟩, als „funkelnd" und „flimmernd" wahrgenommen: I. 3. 443; I. 5. 450; II. 1. 95; II. 2. 233; III. 2. 380, 90, 444.

b⟩ Farbe.

Nach der Terminologie der neueren Farbforschung ⟨27⟩ teilen wir die Farben ein in „Raumfarben" und „Flächenfarben", wobei unter „Flächenfarben", die „gewöhnlichen Farben der undurchsichtigen Dinge" ⟨27⟩ verstanden werden und unter „Raumfarben" im landschaftlichen Sinne die lufterfüllenden Farben des Lichtes, des Schattens und des Nebels, in dem der Wahrnehmende sich befindet.

aa⟩ Raumfarben.

Im folgenden wird danach gefragt, welche Raumfarben von Raabe wahrgenommen worden sind.

Rot. Als intensivste Raumfarbe wird die rote Beleuchtung durch die auf- oder untergehende Sonne wahrgenommen, die als Uebergangserscheinung von den Raum- zu den Flächenfarben die Rotfärbungen des Himmelsgewölbes in sich birgt, wobei die letzteren aber dennoch unter den Raumfarben anzuführen sind, weil sie mehr als Lichtwirkung, denn als Flächenfarbe erscheinen. Bei Raabe ist am häufigsten die Wahrnehmung der Rotfarben des Sonnenuntergangs zu finden, deren Nuancierungen sich jedoch für ihn nur wenig reichhaltig vom Purpur über Blut- und Glutrot zu Rot, Rötlich und Rosa hin abstufen: I. 2. 76; 1. 3. 111, 339, 473; I. 4. 541; I. 5. 557; II. 2. 233; II. 3. 269. Für den Sonnenaufgang wird die Rot-Beleuchtung nur als Rot und Bleichrot wahrgenommen: I. 3. 117; I. 4. 130.

Rot-gelb. Eine weitere Nuance der Sonnenuntergangsbeleuchtung wird von Raabe als rotgelber Schein wahrgenommen: II. 4. 582.

Gelb. Gelblich ist vor allem die Raumfarbe des wahrgenommenen Sonnenlichtes, das mit dem Ausdruck „goldener Glanz" be-

zeichnet wird: I. 5. 154; II. 2. 324. Gelb ist ferner die wahrgenommene Raumfarbe des Höhenrauches: III. 1. 198.

Grün-gelb. ⟨gold⟩. Vereinigt sich das gelbliche Sonnenlicht mit dem Grün der Landschaft, so wird das Licht als grün-golden wahrgenommenen: I. 3. 176; II. 1. 27.

Grün. Als reines Grün erscheint in der Raabeschen Wahrnehmung der Schatten des Forstes, oder der Schatten von Bäumen überhaupt: I. 3. 457; I. 5. 521.

Blau-grün. Die blaugrüne Farbe wird wahrgenommen als farbiger Schatten des Tannenwaldes: „blaugrüne Dämmerung" ⟨I. 3. 438⟩.

Blau. Blau als Raumfarbe wird wahrgenommen als Farbe der Luft: I. 3. 51; II. 4. 427; III. 2. 547 und oft.

Weiß. Der Intensität der Rotbeleuchtung durch Sonnenuntergänge steht in der Wirkung am nächsten die Wahrnehmung der weißen Raumfarbe des Mondlichtes, das die ganze Luft der Landschaft erfüllt: I. 3. 102; I. 5. 118; II. 3. 237; II. 4. 378. Mit einbeschlossen in diese Wahrnehmung ist die des weißen Mondnebels: I. 3. 116, 434; III. 3. 23.

Grau. Grau ist die Farbe des Lichtes an Regentagen ⟨II. 3. 299⟩, an Herbsttagen und in Herbstnächten: I. 4. 122; II. 3. 416; III. 1. 89; III. 4. 250. Auch das Zwielicht der Dämmerungen — Morgen- und Abenddämmerung — wird als grau wahrgenommen: I. 5. 118; I. 6. 87; II. 2. 142; II. 4. 282. Ferner erscheint Grau als Raumfarbe des Nebels, die auch als gelbgrau ⟨III. 4. 115⟩ wahrgenommen wird: I. 3. 303; I. 6. 343; II. 4. 31; III. 1. 198.

Nicht wahrgenommen werden die Farben der äußersten rechten Spektralhälfte und Schwarz.

bb⟩ Flächenfarben.

Rot. Rot, das zu den am intensivsten wahrgenommenen Raumfarben rechnet, wird als Flächenfarbe in viel geringerem Umfange wahrgenommen. Zunächst erscheint es als Rotfärbung der Wolken am Sonnenuntergangshimmel, wobei es größere Flächen einnimmt und in einer engen Verbindung zur Sonnenuntergangsbeleuchtung steht: II. 2. 327; II. 3. 1. Vereinzelt erscheint Rot in der Wahrnehmung als Rot der Blumen allgemein ⟨I. 5. 477; II. 3. 461⟩, als Rot des Mohnes ⟨II. 5. 556⟩ und des Sandsteins ⟨II. 6. 10⟩.

Gelb-rot. Gelbrot ist die Flächenfarbe der Dünen ⟨II. 3. 229⟩, doch spielt sie in der Wahrnehmung keine besondere Rolle.

Gelb. Als Gelb werden wahrgenommen die Wasser der Weser: II. 4. 108; II. 6. 162. Vornehmlich sind es dann aber in größeren Flächen Weizenfelder zur Reifezeit, die als Gelb erscheinen: I. 3. 358, 419, 420; II. 3. 455; II. 6. 292. Vereinzelt wird auch gelbes Gewölk am Sonnenuntergangshimmel wahrgenommen ⟨II. 3. 1⟩ und die gelbliche Wand des Höhenrauches ⟨II. 1. 197⟩. Neben diesen größeren Flächen meist nicht reinen chromatischen Gelbes wird die vereinzelte Erscheinung gelber „Butterblumen" von der Wahrnehmung erfaßt: I. 6. 239; II. 5. 556.

Grün. Die intenſivſten Farben der Frühlings- und Sommerlandſchaften ſind Grün und Blau. Es iſt natürlich, daß Grün von der Wahrnehmung äußerſt häufig erfaßt wird: als Flächenfarbe der Wälder, Ackerfelder und Wieſen, des Meeres, des Mooſes und der Sümpfe. Um nicht in eine ſinnloſe Aufzählung aller Stellen zu verfallen, die eine Wahrnehmung von Grün belegen, begnügen wir uns mit der Anführung der charakteriſtiſchſten Grünwahrnehmung. Im Frühling legt ſich ein „grüner Schein" ⟨II. 5. 274⟩, ein „erſter lenzgrüner Hauch" ⟨III. 2. 342⟩ über die Wälder, die ſich dann zum „üppigſten Grün des Frühlings" ⟨I. 5. 311⟩ entwickelt. Die Vorberge des Harzes ſchieben ſich „gleich luſtig grünen Vorwachten" in die norddeutſche Ebene ⟨III. 1. 5⟩, und die flandriſche Ebene dehnt ſich nach dem Regen im „feuchteſten, friſcheſten Grün" ⟨I. 6. 293⟩, während die niederöſtereichiſche Landſchaft in der Abendſonne „unendlich grün und leuchtend" daliegt ⟨III. 1. 280⟩. Neben „grünem Wald" und „laubgrünen" Wäldern ⟨III. 5. 31⟩ erſcheinen grüne Berge und Berggipfel ⟨II. 2. 426; III. 2. 540 und oft⟩; und vereinzelt wird die grüne Farbe des Meeres ⟨II. 3. 229⟩, des „friſchgrünen" Mooses ⟨I. 5. 446⟩ und „grünlich-fettig" ſchimmernder Sümpfe und Kanäle wahrgenommen ⟨I. 3. 113; II. 5. 197⟩.

Blau-grün. Als Folge der blauen Raumfarbe der Luft erſcheinen vom Standort des Wahrnehmenden ferner gelegene Grundflächen als Blau-grün: In der vollen Glut des Junitages erheben ſich die Harzberge „lachend im blaugrünen Glanz" ⟨III. 1. 19⟩.

Blau. Die größte Fläche der Landſchaft bedeckt das Blau: den wolkenloſen Himmel, der am Frühlingsmorgen als „Lichtblau" ⟨II. 5. 436⟩, an Sommertagen bald als „tiefblau" ⟨I. 3. 62; III. 6. 299⟩, bald als „hellblau" ⟨III. 4. 90⟩ und bald als reines Blau ⟨I. 3. 461 und oft⟩ wahrgenommen wird. Als Blau werden ferner wahrgenommen die in der Ferne liegenden Gebirge, Berge und Bergzüge: I. 3. 420, 486; II. 2. 325; II. 4. 399; III. 6. 246. Blau erſcheint weiterhin die Ferne überhaupt: II. 4. 341; III. 2. 432 und öfter. Vereinzelt wird wahrgenommen die Blaufarbe des Morgennebels ⟨III. 1. 600⟩, des ſommerlichen Dunſtſchleiers ⟨II. 6. 26⟩, des Waſſers ⟨II. 2. 426⟩ und als kleinſte Fläche das Blau der Kornblumen ⟨I. 5. 477⟩ oder blauer Blumen allgemein ⟨II. 3. 461⟩.

Blau-weiß. Als Blau-weiß wird wahrgenommen der morgendliche Januarhimmel ⟨II. 2. 219⟩.

Braun. Als Ueberleitung zum Begriff des Bunten findet ſich im Herbſt die Wahrnehmung der Braunfarbe. Die „Berge in ihrem braunen Herbſtgewande" heben ſich am ſonnigen, klaren Oktobertag ſcharf vom Himmelsgewölbe ab ⟨II. 4. 73⟩.

Bunt. Neben Blau und Grün ſind es die Buntfarben der Landſchaft, die von der Wahrnehmung am ſtärkſten erfaßt werden. Als Bunt erſcheinen blühende Wieſen ⟨die ein Bunt par exelenze darbieten⟩ und die ſommerliche Landſchaft überhaupt: I. 4. 367 f; II. 1. 26; II. 6. 13; III. 2. 453. Auch der Herbſt bringt das Bunte in der Landſchaft zu ſtarker Geltung: I. 3. 51; II. 2. 447; III. 1. 85, 600.

Schwarz. Schwarz, das als Raumfarbe nicht wahrgenommen wurde, erſcheint in der Wahrnehmung als Flächenfarbe nächtlicher Wolken, nächtlicher Wälder und Gebüſche und als Farbe des nächtlichen Erdbodens: I. 3. 114; I. 4. 390; II. 2. 8; I. 6. 239; II. 4. 516; II. 5. 77. Als Schwarz wird ferner wahrgenommen das Ufergeröll einer Flußmündung ⟨I. 6. 116⟩. Erwähnt ſei auch, daß ſich das Tiefblau eines Gebirgszuges in Gewitterſtimmung für Raabe bis zum Schwarz verdunkelt ⟨II. 4. 399⟩.

Weiß. Die größten weißen Flächen bietet der Wahrnehmung die verſchneite Winterlandſchaft I. 3. 126; II. 4. 516; II. 5. 77; III. 6. 172. Neben dem Schnee ſind es noch Nebel und Wolken, die als Weiß wahrgenommen werden: II. 2. 63; II. 3. 283; II. 4. 319, 399; II. 6. 275; III. 3. 23.

Grau. Als Grau in der Flächenfarbe wird an „bedeckten" Tagen die Fläche des Himmelsgewölbes wahrgenommen: I. 3. 321; II. 3. 351; III. 1. 85; III. 2. 357. Grau iſt ferner die Flächenfarbe von Regenwolken und des Gewitterdunſtes: I. 3. 469; I. 5. 496; II. 3. 299; III. 1. 237. Weiterhin wird wahrgenommen, daß in der Dämmerung und im Gewitterregen die Lokalfarben der Landſchaft ſich in Grau verwandeln: II. 3. 223; II. 6. 279. Vereinzelt wird in der winterlichen Landſchaft die Ferne als Grau wahrgenommen ⟨I. 3. 112⟩ wie auch das Grau der Meeresfläche ⟨I. 6. 110⟩.

Nicht wahrgenommen werden die Farben der äußerſten rechten Spektralhälfte: Indigo und Violett.

c) Witterung.

Raabe, der in ſeinen Tagebüchern „ſtets das Wetter aufgezeichnet" hat ⟨28⟩, zeigt den Witterungserſcheinungen gegenüber eine ganz beſondere Aufmerkſamkeit, ohne ſich jedoch — wie z. B. Goethe — ſyſtematiſch mit ihrer Erforſchung zu beſchäftigen. Alles bleibt bei ihm weſentlich Beobachtung, Feſtſtellung — ohne in die innerſten Zuſammenhänge einzudringen. Nur inſoweit, als die Erſcheinungen der Witterung Einfluß auf das menſchliche Seelenleben haben, worüber in der zuſammenfaſſenden Darſtellung zu ſprechen ſein wird, bringt er ihnen ein ſtärkeres Intereſſe entgegen.

Die Wahrnehmung ſichtbarer Witterungserſcheinungen — Sonnenſchein, Dunſt, Nebel, Regen, Schnee und Gewitter — iſt auf das Engſte mit der Wahrnehmung von Licht, Farbe, Luftbewegung und Temperatur verbunden. Wollen wir ſie losgelöſt aus dieſen Verbindungen betrachten, ſo müſſen wir uns damit begnügen feſtzuſtellen, unter welchen ſichtbaren Witterungsverhältniſſen Raabe die Landſchaft wahrgenommen hat; d. h. welche Witterungsverhältniſſe ſpielen bei der Wahrnehmung der Landſchaft eine beſondere Rolle?

In der Mehrzahl werden die Landſchaften von Raabe im ſonnigen, klaren Wetter wahrgenommen, wobei häufig die beſondere Feſtſtellung gemacht wird, daß der Tag wolkenlos ſei: I. 3. 146, 438; I. 4. 279; I. 5. 323, 446; II. 2. 218; II. 3. 399, 453; II. 4. 33, 73; II. 5. 436; III. 1. 97, 411, III. 2. 287; III. 5. 26 und oft. Im Herbſt, wo das

Licht der Sonne „verſchleiert erſcheint" ⟨II. 1. 141; II. 3. 301⟩, wird als Witterungserſcheinung ein Dunſt ⟨von Raabe als „Duft" bezeichnet⟩ wahrgenommen, der ſich über die Landſchaft legt, ohne jedoch die Sicht weſentlich zu beeinträchtigen: I. 3. 51; I. 4. 18; III. 1. 395; III. 2. 397. Anders verhält es ſich beim Nebel. Dieſer beeinträchtigt durch ſeine Dichte die Sicht auf die Landſchaft ſehr weſentlich und macht ſie häufig unmöglich: I. 3. 269; I. 5. 512; II. 1. 371; II. 3. 283; II. 4. 30; III. 4. 106, 115 und öfter. Vereinzelt erſcheint er in partieller, begrenzter Ausdehnung, vor allem im Gebirge, wo er die Bergkuppen noch verhüllt, während die übrige Landſchaft ſchon frei von ihm iſt: II. 6. 495; III. 1. 124. Bei geringerer Dichte des Nebels erſcheint die Landſchaft von ihm wie in ein „Zaubertuch" eingewickelt: II. 4. 33; II. 5. 62. Auch der Regen hat die Fähigkeit, die Landſchaft wie durch einen Schleier ſichtbar zu machen: II. 2. 20. Im übrigen werden Regen und Schnee zumeiſt als ſichtbare Akzidenzien der Bewegung wahrgenommen. Der ſichtbare Witterungscharakter des Gewitters iſt einmal beſtimmt durch das Licht der elektriſchen Entladungen, die als Blitze oder Wetterleuchten wahrgenommen werden ⟨I. 3. 46, 469; I. 6. 229; III. 6. 246⟩, zum anderen durch die Wolkenbildungen und den ſpezifiſchen Gewitterdunſt, der „wie ein dunkler Schleier" ſich über die Landſchaft legt: I. 3. 469; II. 4. 386, 399, 404.

d⟩ Bewegung.

Neben den „bewegten" Formen und Linien, in die von dem Wahrnehmenden die Bewegung gleichſam „hineingeſehen" wird, enthält die Landſchaft bewegte Beſtandteile, von denen zumeiſt eine ſtarke Belebung der Landſchaft ausgeht. Es handelt ſich dabei um die Bewegung von Waſſerläufen ⟨ſchon in dem Ausdruck iſt das Bewegungsmoment enthalten⟩, Meer, Regen und Schnee und um Bewegungen, die durch den Wind hervorgerufen werden.

Die ſtärkſte belebende Bewegung wird von Raabe an Gebirgsbächen und -flüſſen wahrgenommen, die zwiſchen den Bergen luſtig hervorplätſchern, mutwillig ſpringen, tanzen, hüpfen, rieſeln und ſprudeln: I. 3. 62, 458; I. 6. 229; II. 3. 301; II. 4. 439; II. 6. 10, 38, 346; III. 1. 5, 395. Im Flachland wird die Bewegung der Waſſerläufe gemäßigter ⟨I. 3. 400; I. 4. 130, 480; II. 1. 50; II. 3. 2; II. 4. 427; II. 6. 41⟩, wird „ein etwas altjüngferliches, faſt matronenhaftes Schlurfen und Schleichen" ⟨III. 1. 5⟩, das nur durch die hüpfende Bewegung der Wellen ⟨I. 3. 145⟩ eine ſtärkere bewegungstragende Belebung erfährt und bei Hochwaſſer zu einer rollenden, quirlenden, wildhinſtürzenden Bewegung wird ⟨II. 4. 108, 115⟩. Ferner wird wahrgenommen die „hüpfende, ſchaukelnde Fläche" des Meeres mit ſeinen „wühlenden, taumelnden Waſſermaſſen" ⟨I. 6. 110 f⟩ und das leiſe Spiel der Wellen des Bodenſees am Ufer ⟨II. 3. 245⟩.

Während die Bewegung des Regens in der Raabeſchen Landſchaftswahrnehmung nur eine verſchwindend geringe Rolle ſpielt ⟨I. 4. 402⟩ wird für den Schnee eine ſtärkere Bewegung, „ein luſtiger Tanz der Schneeflocken" wahrgenommen ⟨I. 5. 512; II. 4. 516; II. 5. 56, 62,

77), der unter der Einwirkung des Sturmes zum Geſtäube und Gewirbel wird (I. 6. 208, 239).

Unter den vom Wind hervorgerufenen Bewegungen wird am häufigſten die Bewegung der Wolken wahrgenommen. Bald „wälzen" ſie ſich über den Himmel I. 3 49; I. 5. 565; II. 4. 108; II. 6. 84 f; III. 1. 47), „lungern" an ihm herum (II. 2. 28), bald zerreißt ſie der Sturm und „jagt" und „treibt" ſie haſtig über ihn hin (I. 3. 192; III. 1. 147; III. 4. 181, 208). Ein beſonderer Bewegungscharakter zeichnet die Gewitterwolken aus, die ſtillzuliegen, in langſam zögerndem Schleichen vorzurücken ſcheinen, deren Bewegung jedoch in Wirklichkeit „raſendſter Flug" iſt (II. 4. 401; II. 6. 278). Durch ziehende Wolken wird auch die Bewegung des über die Landſchaft hingleitenden Wolkenſchattens hervorgerufen (I. 5. 324). Neben den Wolken bietet der Nebel zahlreiche Bewegungsmomente. In „zerriſſenen Wolken und Wölkchen" zieht er durch die Baumwipfel der Wälder (I. 3. 493; II. 2. 20), wälzt ſich „langſam an den Berglehnen hin" (II. 1. 245); unter dem Wind geraten die Nebelmaſſen in „unruhige Bewegung", wogen hin und her, heben und ſenken ſich, kochen und wallen, bis ſie „wie ein Teppich . . . von unſichtbaren Händen aufgerollt" werden: I. 3. 106, 305; I. 6. 269; II. 2. 239; III. 4. 130, 134. Und mit dem Wind des Novemberabends rollt der Abendnebel von der See an das Feſtland heran (I. 6. 116). Weitere Bewegungsmomente bieten die vom Wind bewegten Kornfelder, deren Aehren ſchwanken und ſich neigen, wogen und leiſe nicken: I. 3. 419; II. 3. 236; II. 5. 425, 429; III. 5. 28.

Eine beſondere Wahrnehmung iſt die der Bewegungsloſigkeit, in der die Ruhe der Landſchaft durch das Fehlen jeglicher Bewegungsmomente unterſtrichen wird, was vornehmlich in der nächtlichen Landſchaft der Fall iſt: I. 3. 433; I. 5. 124; II. 2. 138.

3. Hörbare Stimmungselemente

a) Klang.

Unter Klang werden verſtanden diejenigen Tonelemente der Landſchaft, deren Toncharakter die Züge der Vereinzelung, des wechſelvollen Rhytmus und der Modulation aufweiſt.

Vornehmlich iſt es der Geſang der Vögel, der von Raabe als Klang wahrgenommen wird. Zunächſt als Geſang der Vögel allgemein: I. 2. 305, 375; I. 6. 229; II. 4. 572; III. 2. 547. Weiterhin wird der Geſang beſtimmter Vögel von der Wahrnehmung erfaßt. Es erſcheint der „wechſelvolle, luſtig-wehmütige" Finkenſchlag (I. 2. 304), der „ſpöttiſche" Ruf des Buchfinken (III. 2. 132), das Gurren der Wildtauben (III. 2. 219), das Zwitſchern der Schwalben (III. 2. 333), der Ruf der Krähen (I. 2 365; II. 1. 383) und der wilden Gänſe (II. 1. 383), das Lied der Nachtigall (I. 6. 229), der Ruf des Kuckucks (I. 2. 304; I. 5. 98) und ſchließlich am häufigſten der Geſang der Lerche (I. 4. 18; II. 3. 454; II. 4. 597; III. 2. 547 und oft).

Außer dem Vogelgeſang werden als Klang weiterhin wahrgenommen das Geläute der Kirchenglocken ⟨I. 3. 34, 46; II. 2. 145; II. 5. 425⟩ und das leiſe Geläut der Kuhglocken in den Harztälern ⟨II. 4. 317⟩.

b) Geräuſch.

Geräuſche ſind diejenigen hörbaren Stimmungselemente der Landſchaft, deren Toncharakter beſtimmt iſt von der länger anhaltenden gleichförmigen Dauer, der Ein-Tönigkeit und der wenig wechſelvollen Rhytmik.

Am häufigſten wahrgenommen werden die Geräuſche, die vom Wind und Sturm hervorgerufen werden. Einmal ſind es Laubwälder und -bäume, die als Träger der Geräuſche erſcheinen. Ein leiſes Wehen geht über das Land, „einen Baumwipfel nach dem anderen berührend und ihn wie einen neuen Ton mit hineinziehen in die große . . . Symphonie der Frühlingsnacht" ⟨I. 2. 177⟩, und der Wind rauſcht und ſauſt in den Laubkronen der Wälder: I. 2. 376; II. 6. 284; III. 1. 87, 90; III. 2. 442 und öfter. Anders iſt das Geräuſch, das der Wind in den Tannen hervorruft. Die Tannen „ſingen im Hauch des Windes" ⟨I. 6. 221⟩, in ihren Nadeln iſt ein „unheimliches geſpenſtiſches Ziſchen" ⟨III. 1. 97⟩; das Rauſchen der Laubbäume wird in den Tannen „zu einem ſingenden Ziſchen" ⟨III. 2. 445⟩. Im Sturm beginnt der Wald zu ſauſen und zu brauſen, zu ächzen und zu knacken, zu knarren, zu ſtöhnen und zu knirſchen ⟨I. 6. 208; I. 6. 239; II. 2. 214; II. 4. 497⟩, und das Geräuſch des Sturmes ſelber wird als hohlbrauſend, pfeifend, ſauſend und heulend, als toſend, donnernd, brüllend und gellend, als ziſchend und grollend vornehmlich im Herbſt wahrgenommen: I. 3. 112; I. 3. 321; I. 5. 112, 573; I. 6. 239; II. 4. 497; III. 4. 213 und oft. Weiterhin wird das Geräuſch wahrgenommen, das der Wind im Schilf des Ufers ⟨I. 4. 480⟩, im Kornfeld ⟨II. 3. 455⟩, im Dünengras ⟨II. 3. 223⟩ und im dürren Gras hervorruft ⟨II. 3. 353⟩.

Als beſondere Wahrnehmung erſcheint das „Geknick und Gerieſel" im Walde, wenn im Herbſt „das Laub von den Bäumen geht, ohne das der Wind dran ſtößt" ⟨II. 3. 416⟩.

Neben den Geräuſchen von Wind und Sturm iſt es das vom Waſſer hervorgerufene Geräuſch, das häufig wahrgenommen wird. Der Sommerregen rauſcht in den Blättern des Waldes ⟨II. 6. 85⟩, und nach dem Regen träufeln die Tropfen wiederklingend von Blatt zu Blatt ⟨I. 3. 451; II. 1. 245⟩. Die Quellen und Bäche rauſchen und murmeln, plätſchern und rieſeln, gurgeln, ſickern und ſprudeln bald laut und bald leiſe durch Wald, Schlucht und Wieſe und über die Berghänge: I. 3. 386, 475; I. 4. 411; I. 5. 322; II. 1. 50; II. 2. 144; II. 5. 426; II. 6. 10; III. 2. 474 und oft. Ebenſo werden die Geräuſche der Flüſſe als Rauſchen, Murmeln und leiſes Schleichen wahrgenommen: I. 3. 13; I. 3. 59, 145; I. 4. 130; II. 3. 450; II. 6. 497 und oft. Die Wahrnehmungen der Geräuſche des Meeres und großer Seen ſind ſeltener. Die langen Wogen des Ozeans ſchlagen dumpf rauſchend an die Felſen ⟨I. 6. 303⟩, am Abend rauſchen die Wellen des Meeres lauter ⟨II. 3. 229⟩ und verrauſchen in der Nacht kaum hörbar auf

dem feinen Uferſande ‹III. 3. 23›, leiſe ſpielen die Wellen des Bodenſees an die Ufer ‹II. 3. 245›. Zu dieſen Wahrnehmungen des rauſchenden Waſſers tritt hinzu die Wahrnehmung des donnerartigen Krachens, mit dem der Fluß im Frühling ſeine winterliche Eisdecke ſprengt ‹I. 3. 56›.

Als Geräuſch des Gewitters wird der Donner wahrgenommen, der als „langgezogenes feierliches Rollen" erſcheint: I. 3. 470; II. 2. 125; II. 6. 85.

An Geräuſchen, die von den Tieren der Landſchaft hervorgerufen werden, wird vor allem häufig das für den Sommer und den Frühherbſt typiſche Zirpen und Schrillen der Zikaden, Grillen oder Heimchen wahrgenommen: I. 3. 474; II. 2. 145, 299; II. 1. 450, 563; II. 3. 459; II. 6. 10, 12; III. 2. 234; III. 6. 211. Ferner wird vereinzelt wahrgenommen das Summen der Käfer in der Sommerhitze ‹II. 2. 145› und das von einem Häher verurſachte Klopfgeräuſch ‹I. 3. 473›.

c› Stille.

Im Zuſammenhang mit den Klängen und Geräuſchen der Landſchaft iſt an dieſer Stelle als beſondere Wahrnehmung die der Stille, d. h. das Fehlen jeglicher Tonelemente zu behandeln.

Vollſtändige Stille wird vor allem in Nächten wahrgenommen. „In der Stille des ſchweigenden nächtlichen Waldes" ſitzen Fritz Wolkenjäger und ſein Aennchen vor der Köhlerhütte ‹I. 3. 475›; „die Stille der Sommernacht" im Walde läßt den Arzt Simone Spada das Gleichgewicht ſeiner Seele wiederfinden, „kein Blatt am Baum, kein Grashalm regte ſich" ‹Unterſtützung des Momentes der Stille durch das Moment der Bewegungsloſigkeit› ‹I. 3. 91 f›, und Georg und Laurentia ſtehen in der „dunklen, warmen, ſtillen Nacht" auf der Plattform eines Turmes, „kein Lüftchen regte ſich, ſtill, ganz ſtill lag die Natur" ‹I. 5. 590›. Neben der Nacht iſt es der Winter, der eine vollſtändige Stille mit ſich bringt. Wälder und Täler liegen im Winter da, „als ob niemals ein Ton in ihnen erklungen ſei" ‹II. 1. 264›, und es wird „ſehr ſtill in den Wäldern . . . Die Natur hat den Finger auf den Mund gelegt" ‹II. 1. 361›. Auch am Sommerabend wird eine „tiefe Stille" wahrgenommen ‹III. 2. 520›, und im dichten Nebel werden die Laute bis zum Verſchwinden gedämpft ‹I. 3. 296›.

Der Wahrnehmung abſoluter Stille reihen ſich die Fälle an, in denen das Moment der Stille durch die Wahrnehmung einzelner Klänge oder Geräuſche verſtärkt und hervorgehoben wird. Im Winterwald klingt nichts mehr, „als vielleicht der Schnee, welchen irgendein Zweig" abſchüttelt ‹II. 1. 378›, nichts regt ſich in der Mondnacht im Walde, nur der Bach „iſt wach und lebendig in der warmen Sommernacht" ‹II. 2. 138›, und in der heißen Mittagsſtunde iſt weiter kein Laut zu vernehmen als das Zirpen der Grillen ‹II. 2. 299›; „tiefſte Stille" herrſcht in der mittäglichen Landſchaft, bis auf die Lerchen im Blau und die Grille im Thymianbuſch ‹II. 3. 454›, und das „leiſe Murmeln" eines Baches verſtärkt nur den Eindruck der „deutſchen Sonntagsmorgenſtille" ‹II. 5. 426›.

4. Riechbare Stimmungselemente.

a) Duft.

Unter Duft werden verſtanden diejenigen riechbaren Elemente der Landſchaft, deren Wahrnehmung unmittelbar ein reines Luſtgefühl auslöſt.

Unterſuchen wir die von Raabe wahrgenommenen Düfte der Landſchaft, ſo finden wir an erſter Stelle die Wahrnehmung des Harzduftes, der von Tannen- und Fichtenwäldern vornehmlich an heißen Sommertagen ausgeht, wo „das Harz duftiger und reichlicher den Tannen und Fichten entquillt" und nach „Weihrauch" duftet: I. 3. 438; I. 5. 311; II. 2. 122; II. 4. 316; III. 2. 453. Dem Harzduft in der intenſiven Wirkung am nächſten ſteht der Heuduft der Wieſen. Vom leichten Morgenwind getragen iſt ein Duft von „friſchem Heu" im Sommermorgen ⟨I. 6. 87; II. 4. 427⟩, und „angenehm, wenngleich etwas betäubend" durchzieht er die Sommernacht ⟨II. 6. 259⟩. Häufig wahrgenommen wird der Duft des wilden Thymians, für den Raabe eine beſondere Vorliebe zeigt: I. 5. 311; II. 3. 459; II. 6. 165 f; III. 2. 340 und öfter. Vereinzelt nur wird der Duft wahrgenommen, der von Laubwäldern ausgeht. Im Frühling duftet „das junge Laub" ⟨I. 2. 217⟩; „ein Duft von Blättern" iſt zuſammen mit dem Duft des friſchen Heus im Sommermorgen ⟨I. 6. 87⟩, und der Wald ſendet ſeine „Buchendüfte" ⟨II. 6. 22⟩.

Neben dieſen Düften, deren Qualitäten beſtimmt ſind durch die Objekte, von denen ſie ausgehen, wird ganz allgemein der Duft der freien Landſchaft und der Duft der Sommernacht wahrgenommen: I. 3. 116; I. 4. 480; II. 2. 349; II. 5. 556; III. 2. 264.

Neben den reinen Duftwahrnehmungen iſt hier eine Miſchwahrnehmung zu erwähnen, die ſowohl riechbare als auch fühlbare Stimmungselemente in ſich faßt. Es iſt die Wahrnehmung, die mit dem Ausdruck „Hauch" bezeichnet wird. „Ein lieblicher Hauch aus Wäldern und von Wieſen" kommt durch den Sommerabend ⟨III. 2. 92⟩; ein „friſches Wehen . . . haucht" aus dem Walde ⟨I. 5. 98⟩, und der waldreiche Harz ſendet ſeinen „friſchen, erquickenden Hauch", der bei jedem Atemzug ahnen läßt, „wie dort oben die Waldwaſſer jubelnd durch Licht und Dunkel tanzen" ⟨III. 1. 395⟩.

b) Geruch.

Unter Gerüchen der Landſchaft, die Hellpach ⟨29⟩ „charakteriſtiſche" nennt, werden verſtanden diejenigen riechbaren Elemente, deren Wahrnehmung nicht unmittelbar ein reines Luſtgefühl auslöſt, ſondern die erſt „aus beſtimmten ſeeliſchen Einſtellungen heraus luſtbetont" und ſomit äſthetiſch wahrgenommen werden. Es ſind dies vornehmlich eine Anzahl „fauliger Gerüchte" — Waſſergeruch, Erdgeruch, Tanggeruch des Meeres uſw. —, die bei ſtarker Intenſität Unluſtgefühle hervorrufen, landſchaftsunwertig werden, und nur bei leicht doſiertem Auftreten einem verfeinerten äſthetiſchen Genuß ſich erſchließen, als Landſchaftselemente wahrgenommen werden.

Es ist auffallend, daß bei Raabe die ästhetische Wahrnehmung von Gerüchen der Landschaft vollkommen fehlt. Ein einziges Mal nur wird ein Geruch wahrgenommen, der dabei aber als unlustvoll gefühlt wird: der Geruch des Nebels, „der für alle im normalen Werkeltagszustande befindliche Nasen einen ausgesprochenen Geruch von modrigem Stroh" an sich hat ⟨II. 5. 44⟩.

5. Fühlbare Stimmungselemente.

Die fühlbaren Elemente, Luftbewegung und Temperatur, werden als kennzeichnend für Tages- und Jahreszeiten der Landschaft wahrgenommen und stehen in engster Verbindung zu den Witterungsverhältnissen, unter denen die Landschaft erscheint. Die Wahrnehmung der Luftbewegung ist dabei meist eine Mischwahrnehmung, da durch sie sowohl Tastsinn als auch Temperatursinn erregt werden.

Kennzeichnend für die sonnige Sommerlandschaft ist die Hitze, die in ihr schon am Morgen wahrgenommen wird und in der Mittagszeit ihren Höhepunkt erreicht ⟨I. 2. 305; I. 3. 62, 358; II. 2. 145, 299, 410; II. 3. 544; II. 4. 23, 399; II. 6. 84, 181, 276; III. 1. 18, 187; III. 2. 234, 453, 506 und oft⟩, doch erscheint neben ihr auch die Temperatur der Schwüle vornehmlich an gewittrigen Sommertagen ⟨I. 3. 46, 396; II. 1. 398, 491; II. 2. 145; II. 4. 386; II. 6. 238 und öfter⟩. Auch die Abende und Nächte des Sommers bringen, soweit sie nicht durch eine kühlere Temperatur zur Tageshitze in Kontrast treten ⟨I. 3. 399; II. 1. 112; II. 4. 377; II. 4. 593; II. 6. 259⟩, eine laue warme Temperatur ⟨I. 5. 450, 590; III. 1. 258; III. 2. 90, 438⟩. Den stärksten Temperaturkontrast zur Tageshitze bieten die kühlen Luftbewegungen des Morgens und Abends ⟨I. 2. 380; I. 3. 92; II. 2. 218; II. 3. 223; II. 6. 238; III. 2. 131, 442; III. 4. 93⟩, die Schattenkühle der Wälder und Bergtäler ⟨II. 1. 70, 491 f; II. 2. 146; III. 6. 299⟩ und die durch Gewitterregen erfrischte Luft ⟨I. 3. 396; II. 3. 453⟩.

Die Herbsttage, denen ein „frischer" Morgen vorausgeht ⟨III. 1. 411⟩, zeigen bei meist bedecktem Himmel eine mildere Temperatur ⟨I. 3. 51; I. 4. 411; II. 3. 416⟩, die im Spätherbst, vor allem bei den nun auch die Tastsinne stärker erregende Luftbewegungen ⟨I. 2. 365; I. 4. 117; I. 5. 459; II. 2. 13; II. 3. 353; II. 4. 1; III. 4. 181, 204, 213⟩ zu einer kalten, frostigen wird ⟨II. 4. 73; III. 4. 133; III. 6. 66⟩. Doch werden auch im Oktober noch warme sonnige Tage wahrgenommen, „wie die Götter sie nicht immer um diese Jahreszeit über Norddeutschland hinzubreiten pflegen" ⟨III. 2. 395⟩.

Für den Winter charakteristisch ist die „reine, kalte Luft" oder eine „feuchtkalte" Temperatur ⟨II. 2. 239; II. 4. 108⟩ und der „schneidende" Wind ⟨III. 2. 291⟩.

B. Zusammenfassende Darstellung.

Solange der Mensch noch in unmittelbarer Naturverbundenheit lebt, ohne Zwiespalt mit der Welt der ihn umgebenden Erscheinungen, solange kann bei ihm von einem Landschaftsgefühl, von einer ästhetischen Einstellung und Wertung zur Natur noch keine Rede sein:

„Mit der Natur" — so hat Raabe es erkannt — „steht die Landjugend auf viel zu gutem Fuß, um sich viel aus ihr zu machen und sie als etwas anderes, denn als sein Selbstverständliches zu nehmen" ⟨III. 2. 217⟩. Und wer wäre mit der Natur unmittelbarer verbunden als die Landjugend, die hier geradezu als Prototyp des vegetativen Menschen erscheint. Erst mit der Individuation, mit dem Bewußtwerden des Subjektes, das ihn als Ich aus der Weltverbundenheit löst, ihn heraustreten läßt, aus der selbstverständlichen Gemeinschaft mit der Natur, beginnt der Mensch, aus der Kraft seines Subjektes die Welt der Erscheinungen sich formend, in ein ästhetisches Verhältnis zur Landschaft zu treten. Sein Gefühl für Landschaft erwacht. In den allereinfachsten Formen zunächst: in der Freude an bunten, mannigfaltigen Landschaften, in dem einfachsten Genuß besonders „schöner" Landschaftsausschnitte und -ausblicken. Nur langsam, und nicht immer ist das der Fall, erwächst ihm ein Landschaftsgefühl, das die ganze Landschaft, gleichviel welcher Art, umfaßt und einem verfeinerten ästhetischen Genuß erschließt. Und selten nur wird ein Nichtkünstler sein Landschaftsgefühl steigern bis zum ästhetischen Erlebnis, in dem das Ich, aus der Einsamkeit alles Individuellen vorstoßend zum Metaphysischen, mit elementarer Gewalt einmalig sich in der Landschaft erlebt. Diese Erlebniskraft, Frucht einer wachen Erlebnisbereitschaft, ist aber nun, ebenso wie eine einfache ästhetische Einstellung zur Landschaft, in erster Linie abhängig von der Stimmung, der Seelenverfassung, in der der Betrachtende sich befindet. Ein Liebender wird die Landschaft anders erfühlen als ein Mensch, dem Not und Elend des Lebens die Seele verbittern, und bei dem so die herrschenden Unlustgefühle das Uebergewicht über die durch die Wahrnehmung der Landschaft ausgelösten neuen Gefühlswerte erhalten, ein Vorgang, den Müller ⟨30⟩ als „inkongruente Gefühlsauslösung" bezeichnet. Eine für diese Situtation zutreffende Belegstelle findet sich bei Raabe in der Erzählung „Zum wilden Mann" ⟨II. 4. 32⟩: „⟨Es⟩ ist ein Irrtum oder gar eine Lüge, daß einem unglücklichen oder von Sorge und Not bedrängten Menschen eine schöne Gegend und herrliche erhabene Aussicht zum Heil und zur Genesung reiche . . . Im Gegenteil, nichts ist schlimmer für einen Kummervollen, Schmerzbeladenen als eine weite sonnenklare, in allen süßen Farben der Erde leuchtende Fernsicht, hoch von einer Bergspitze aus. Es ist arg und eigentlich furchtbar, aber es ist so: den Sturm, den Regen läßt man sich in der bösen Stimmung gefallen, aber die Schönheit der Natur nimmt man als einen Hohn, als eine Beleidigung und fängt an, alle sieben Schöpfungstage zu hassen." Man sieht deutlich, der „Kummervolle" nimmt wohl „die Schönheit der Natur" wahr, aber unter dem übermäßigen Druck der in ihm herrschenden Unlustgefühle invertieren die durch die Wahrnehmung ausgelösten Lustgefühle und werden nun ebenfalls zu Unlustgefühlen, die die Schönheit „als einen Hohn, als eine Beleidigung" erscheinen lassen. Noch ein weiteres wird aus der angeführten Stelle ersichtlich: die Beziehungen zwischen Witterung und Seelenleben, die im Raabeschen Landschaftsgefühl eine

beſondere Betonung erfahren, auf die ſchon bei der Unterſuchung der wahrgenommenen Witterungserſcheinungen hingewieſen wurde. Den Unluſtgefühlen des „Kummervollen, Schmerzbeladenen" wäre eine trübe, regneriſche Witterung weit anſprechender als eine „ſonnenklare" : „den Sturm, den Regen läßt man ſich in der böſen Stimmung gefallen". Dieſer Hinweis auf die Verbindung zwiſchen Witterung und Seelenleben findet ſich ſchon im „Hungerpaſtor" ⟨31⟩: „Wenn man ſich nur jedesmal das paſſende Wetter für jede krankhafte Stimmung verſchreiben könnte, ſo würde man viel leichter darüber hinwegkommen." Eine Bemerkung, die erkennen läßt, daß auch die durch die Wahrnehmung der Landſchaft ausgelöſten Luſtgefühle die herrſchenden Unluſtgefühle überwiegen können und ſo zu ihrer Ueberwindung führen. Abgeſehen von dieſen Fällen, in denen der Menſch unter in ihm herrſchenden Unluſtgefühlen die neuen Gefühlsreize der Landſchaft aufnimmt und verſchieden auf ſie reagiert, wird überhaupt jeder Menſch vom andern verſchieden die Landſchaft auf ſich wirken laſſen: „Jeder ſieht und empfindet den Sonnenuntergang auf verſchiedene Weiſe; denn jeder hat den Morgen, Mittag und Nachmittag auf eine andere Weiſe hingebracht, hat andere Freuden, hat andere Leiden genoſſen und erduldet und trägt deshalb eine andere Stimmung in die letzten Stunden des Tages hinein" ⟨I. 5. 88⟩. Was hier von der Gefühlsreaktion auf den Sonnenuntergang geſagt iſt, gilt auch in gleichem Maße für die durch die Wahrnehmung der Landſchaft ausgelöſten Gefühlsreaktion. Wir erkennen alſo: Das jeweilig augenblickliche Gefühl für eine wahrgenommene Landſchaft iſt für Raabe bedingt durch die Stimmung, in der ſich der Menſch zur Zeit der Wahrnehmung befindet, und die ihn die Landſchaft je nach den in ihm herrſchenden Gefühlsmaßen verſchieden erfühlen läßt, wobei die Witterung, unter der die Landſchaft erſcheint, eine beſondere Rolle ſpielt.

Dem konkreteren augenblicklichen Landſchaftsgefühl ſteht nun ein abſtrakteres Landſchaftsgefühl gegenüber, das wir als die Summe aller augenblicklichen Landſchaftsgefühle faſſen können, und das uns das Landſchaftsgefühl im eigentlichen Sinne bedeutet; d. h. unabhängig von den jeweiligen Stimmungen des Dichters, mit denen er den augenblicklichen Landſchaftsbildern gegenübertritt, fragen wir danach, welche Landſchaftscharaktere und mit welcher Intenſität er ſie erfühlt.

Es iſt verſucht worden, Raabes äſthetiſche Einſtellung zur Landſchaft in Frage zu ſtellen ⟨32⟩, indem man ſich auf ſeine abfälligen oder ſpöttiſchen Aeußerungen über äſthetiſchen Natur- und Landſchaftsgenuß berief und ſie einſeitig für ſich auswertete. Zu Unrecht. Gewiß finden ſich in Raabes Werken Stellen, in denen er ſich gelegentlich über den angeblich „äſthetiſchen" Genuß luſtig macht, wo er im Sommer „aus der Ebene der Kultur . . . die gewöhnliche Völkerwanderung ihre Züge" zum Harz antreten läßt ⟨II. 4. 316⟩, wo die Dutzendtouriſten, die „gewöhnlich ermüdete, überwachte Leiber, heiße Stirnen und fieberiſch trockene Zungen und Hände und wenig Vergnügen von dem Pläſier" haben, behaupten, „nie die Sonne ſo wun-

dervoll und eigentümlich emporſteigen geſehen zu haben", indes es ſich für den Werktätigen von ſelbſt verſteht, „daß die Sonne aufgeht und er an ſeine Arbeit" geht ⟨II. 4. 385 f⟩. Aber dieſem Spott, der ſich ganz offenſichtlich nicht gegen den äſthetiſchen Genuß überhaupt, ſondern gegen ſeine Auswüchſe, ſeine Uebertreibungen richtet, ſtehen genugſam Aeußerungen gegenüber, die für Raabe ein „feineres Gefühl für Erdenſchönheit" ⟨III. 2. 431 f⟩, für die „augenblickliche Lieblichkeit der Erde" ⟨II. 3. 275⟩ erweiſen, das ihn befähigt, Landſchaft im äſthetiſchen Sinne zu genießen und zu erfühlen.

Welches ſind nun Umfang und Grenzen des Raabeſchen Landſchaftsgefühls?

Wie aus den Unterſuchungen über das äſthetiſche Wahrnehmungsvermögen hervorgeht, iſt für Raabe die Landſchaft nicht lediglich ein optiſches Bild, ſondern ſie umfaßt für ihn auch die ganze Skala hörbarer, riechbarer und fühlbarer Elemente, ohne daß er jedoch dabei zu einem weſentlich neuen Wahrnehmen gelangt, das ſich von der Konvention unterſcheidet. Seine Sinne ſind den Erſcheinungen der Landſchaft geöffnet, aber nicht ſo, daß nun jede Erſcheinung gleichſam regiſtriert würde, ſondern ſein Wahrnehmen iſt der Fülle der Erſcheinungen gegenüber bereits eine Auswahl. Wie man es auch an ſeinen Zeichnungen feſtſtellen kann, bleibt er nicht an den Dingen des Vordergrundes hängen, ſondern Nähe und Ferne ſchließen ſich in ſeiner Wahrnehmung in ihren weſentlichen Erſcheinungen in großen Zügen zu einem Geſamtbild zuſammen. Und ſelbſt bei enger begrenzten Landſchaften wird ſeine Wahrnehmung nicht zu einem kleinlichen Aufzählen, ſondern ſucht auch hier nur nach dem ihm Weſentlichen.

Schon bei den ſchematiſchen Unterſuchungen über die Wahrnehmung der landſchaftlichen Raumgeſtalt ſtellten wir feſt, daß die am häufigſten wahrgenommene Landſchaftsform die des waldreichen Berglandes deutſcher Mittelgebirge iſt, deren Bergformen und Flußlinien für Raabe einen ſtarken Bewegungsreiz enthalten. Dieſe ſanftbewegte, wechſelvolle Landſchaftsform, die dem Auge immer wieder neue Reize bietet, die belebt iſt durch Bewegung und Geräuſch unzähliger Quellen und Bäche, und deren von Licht und Schatten durchflimmerte Wälder im Wind rauſchen und ſauſen, ſcheint das Landſchaftsgefühl Raabes am ſtärkſten zu erregen. Und zwar ſind es vor allem Sommer-, Frühlings- und Herbſtlandſchaften mit ihren Farben, Tönen und dem ſtarken berauſchenden Harzduft der Tannenwälder, die ſtärkere Gefühlsreaktionen in ihm hervorrufen, während er der Winterlandſchaft in einer gewiſſen Diſtanz gegenüberſteht. Aber ſein „feineres Gefühl für Erdenſchönheit" bleibt immer in der erfühlten Freude an der Landſchaft befangen, wird nicht zum ſtarken, fruchtbaren Landſchaftserlebnis, wie es etwa für den jungen Goethe das Erlebnis der elſäſſiſchen Landſchaft wurde. Die Landſchaft, „Wald, Wieſen, Ackerfelder, Kirchturmſpitzen und Hausdächer, blaue Höhenzüge bis in die weiteſte Ferne", liegt „in ſchönſter Ordnung und in anmutigſter Beleuchtung; alles ſo hübſch und reichlich, ſo bunt und fein, ſo freundlich und friedlich wie nur möglich"; aber — und das

ist typisch für Raabes gefühlsmäßige Einstellung zur Landschaft! — sie ist „alles dessen ungeachtet nicht imstande, den an die Dekoration Gewöhnten in eine ungewöhnliche Ekstase zu versetzen" ⟨II. 1. 26⟩.

Aehnlich wie bei dem Alemannen Hebel tritt nun bei Raabe gelegentlich eine Subjektivierung von Landschaftselementen ein, vornehmlich von Bächen und Flüssen, die durch ihren Bewegungscharakter besonders dazu anregen. Ein Bach, der, „wie von unwiderstehlicher Sehnsucht gezogen", seinen Weg wie ein Liebender durch den Bergwald sucht, stürzt sich „in wonniglichen Schauern" einem andern lustigen Bach in „der düsteren Brautkammer einer geheimnisvollen Felsenschlucht" in die Arme ⟨I. 3. 457⟩. Wie „vierzehnjährige Mädchen aus der Schule" hüpfen Ilse, Bode, Oker und Radau, Selke und Holzemme aus dem Harz hervor, „und keine der ausgelassenen Dirnen weiß ihrer Lust genug zu tun bis mitten in das flache Land", wo sie von den beiden „alten Muhmen" Weser und Elbe in Empfang genommen und der „Großmutter" Nordsee, „welche bei Bremerhaven und Kuxhaven ihre Türen weit genug offen hält" abgeliefert werden ⟨III. 1. 5⟩. Diese Subjektivierungen kommen aber bei Raabe — im Gegensatz zu Hebel, bei dem sie in reiner Notwendigkeit aus dem Gefühl erwachsen — weniger aus dem natürlichen Gefühl als aus dem Intellekt, der zudem stark an die Konvention solcher Subjektivierung gebunden erscheint. Dem steht auch zur Seite die von außen, aus dem Intellekt an die Landschaft herangetragene mythologisierende Belebung durch Faune, Satyrn, Dryaden, Oreaden und Nymphen griechischer Reminiszenz ⟨II. 2. 312, 429 f⟩.

Der Ebene ⟨in unserm Fall die norddeutsche Ebene, die er in einigen seiner Werke geschildert hat⟩ in ihrer reinsten Form, deren Charakter wesentlich durch die Wirkungen des Raumes bestimmt wird, durch Licht- und Farbwirkungen mehr als durch Formen und Linien, die in ihr eine außerordentliche geringe Rolle spielen, dieser wenig wechselvollen Landschaftsform steht Raabe innerlich ferner als dem Bergland, in dem er sich heimisch fühlt, und das in ihm ein Gefühl des Behagens auslöst. Das flache Land der norddeutschen Ebene, „berg- und hügellos, am Tage vielleicht eintönig, reizlos, langweilig", gewinnt — ähnlich wie bei den Romantikern — erst in der Nacht mit ihrem „magischen" Mondlicht, mit ihren Nebeln, die aus den Niederungen aufsteigen, einen Reiz, „einen Zauber, welchen die malerischste Landschaft zu dieser Zeit vielleicht nicht geboten hätte" ⟨II. 2. 8⟩. Aber diese Gefühlswirkung geht von den ganz besonders stimmungswertigen Faktoren der Mondnacht und des im Sinne der Romantiker als „unwirklich" oder „magisch" erscheinenden Nebels aus, ohne daß der besondere Landschaftstypus der Ebene, dem Raabe mit einer gewissen Unsicherheit gegenübersteht, eine Rolle dabei spielt. Wesentlich näher kommt Raabe, dem überhaupt eine besondere Vorliebe für Fernsichten zu eigen ist, der Ebene, wenn er sie von den Höhen des Berglandes aus wahrnimmt, das mehr oder weniger sanft mit seinen Bergen und Hügeln in die Weite des Flachlandes übergeht. In diesem Fall tritt eine stärkere Wirkung des Raumcharakters der

Ebene, wie auch ihrer Farb- und Lichtwirkungen ein, da man von den Höhen aus „einen faſt unbeſchränkten Blick weit hinaus in das frei Land" bekommt ⟨I. 5. 546⟩, das ſich „weit ausgebreitet" ⟨III. 3. 559⟩ den Augen als „bunte, flimmernde, ſchimmernde" und am Morgen „taublitzende Ferne" das Herz erfreuend darbietet ⟨III. 1. 412⟩. Ein beſonderer Reiz liegt für Raabe dabei in den — durch die Luftverhältniſſe der Ebene bedingten — Verſchleierungen, die den Horizont der Ebene im Blau der Ferne verſchwimmen laſſen und ſo den Eindruck des Unbegrenzten verſtärken. In ſeiner Vorliebe für bewegte Form findet aber Raabe eigentlich nur dort ein innerlicheres Verhältnis zur Ebene, wo ſie nicht mehr in ihrer reinen Form des Flachlandes wirkt, ſondern wo er ſie in Verbindung mit den mitteldeutſchen Gebirgen wahrnimmt, die mit ihren Hügeln und Bergen die Ebene begrenzen und ſo eine gewiſſe Formwirkung in dem ſonſt „eintönigen" Landſchaftscharakter hervorrufen, die durch eine oft wellige, hügelige Geſtaltung der Ebene ſelbſt verſtärkt wird. So entſteht das für ihn typiſche Bild der Ebene, deſſen Gefühlswert am beſten mit dem Ausdruck „friedlich" zu bezeichnen iſt: eine „ſonnige, weite Landſchaft mit . . . ihren Dörfern, Wäldern, nahen Hügeln und fernem Gebirge" ⟨III. 5. 60⟩.

Am größten erſcheint eine Diſtanz Raabes zur Landſchaft beim Hochgebirge, das zumeiſt nur als Horizontgrenze geſehen iſt. Nur in ſeiner Erzählung „Der Marſch nach Hauſe" nimmt die Alpenwelt einen breiteren Raum ein, doch iſt es auch hier, bis auf gelegentliche kleinere Motive, weniger die Landſchaft des Gebirges als vielmehr die des Bodenſees, die zu Worte kommt. Die weite in der Sonne glänzende Fläche des Sees mit ſeinen leiſe ſpielenden Wellen, die „im heiteren Licht" blitzenden fernen und nahen „aufgetürmten Rieſen" der Schweizer Alpen mit ihren formenreichen Giebeln und Hörnern, Zacken und Riſſen, und die fernen Bergkegel des Hegaus bieten dem Auge vom Bregenzer Schloß aus „eine der großartigſten Landſchaftsrundſichten Europas" ⟨II. 3. 249⟩, deren ſchon ſüdlicher Charakter in Raabe eine ruhige Heiterkeit über die „augenblickliche Lieblichkeit der Erde" auslöſt, die noch durch die „romantiſche" Gefühlswirkung von Mondnächten verſtärkt wird, in denen der See in ſilbernem Glanze liegt ⟨II. 3. 275⟩.

Wie jedes echte Landſchaftsgefühl aus ſeiner äſthetiſchen Einſtellung heraus ſich im gewiſſen Sinne idealiſierend die Landſchaft aus einer Auswahl der realen Gegebenheiten zu ſeiner Landſchaft fügt ⟨33⟩, um ſie genießen zu können, ſo hat auch Raabe — worauf ſchon weiter oben hingewieſen wurde — die Landſchaft ſich „idealiſiert", indem er die ihm weſentlichen Schönheiten, ſchon auswählend wahrgenommen, ſich zu einem erfühlten Bilde zuſammenſchließen ließ. Aber die Intenſität, mit der dies geſchieht, unterſcheidet ſich nicht weſentlich von dem allgemeinen Landſchaftsgefühl ſeiner Zeit; es bleibt immer ein Reſt von Konvention in ihr, der naturgemäß am ſtärkſten bei dem jungen Raabe anzutreffen iſt, während der ältere Raabe die Landſchaft knapper — aber auch intenſiver erfühlt. Der Haupt-

akzent liegt dabei für ihn bei der landſchaftlichen Raumgeſtalt ſtärker auf den bewegten Formen und Linien als auf dem Raum ſelber. Daneben ſind es Licht, Farben, Duft, die Bewegungsmomente der Landſchaft und die klanglichen Elemente, die mit ihren Gefühlswerten in ſtarkem Maße das äſthetiſche Bild der Raabeſchen Landſchaft abrunden, während die fühlbaren Stimmungselemente eine geringere Rolle ſpielen. Aus ſeiner Vorliebe gerade für die Bewegungsmomente iſt auch erklärlich, daß Raabe beſonders für die belebten Landſchaften des Frühlings, des Sommers und des Herbſtes ein ſtärkeres Gefühl aufweiſt, während ihm die Winterlandſchaft — die wohl auch in einigen kleineren Motiven ſich bei ihm findet — als Schneelandſchaft in ihrer ſtarren Ruhe fremder iſt.

Ueber die eigentlichen Landſchaftselemente hinaus wird nun bei Raabe der äſthetiſche Begriff der Landſchaft — die, wie Trüper ⟨34⟩ in ſeiner Arbeit mit Recht hervorhebt, durch die jeweilige „Volks- und Stammesgeſchichte" einen beſonderen Charakter erhält, in dem Vergangenheit und Gegenwart zuſammen wirkſam ſind — vor allem durch ihre hiſtoriſchen Beſonderheiten, die ihr ein beſonderes geiſtiges Kolorit verleihen, um ein Beträchtliches erweitert. Dieſe hiſtoriſche Phyſiognomie der Landſchaft findet ſich ſchon bei dem jungen Raabe in ſeinem Roman „Der heilige Born". Doch ſcheinen mir hier die hiſtoriſchen Züge noch zu ſehr aus dem Intellekt an die Landſchaft herangetragen zu ſein, ohne aus ihr ſelber zu ſprechen, wenn Raabe in dieſem Roman ⟨I. 3. 14 ff⟩ aus ſeinem Wiſſen heraus in chronologiſcher Reihenfolge eine Aufzählung der mit der Landſchaft verknüpften hiſtoriſchen Ereigniſſe — Römerzug, Kampf der Franken und Sachſen, Hunneneinfälle, Uebergang der Huſſiten über die Weſer — gibt oder verſucht die Entſtehung des Bades Pyrmont zu ſchildern. Dieſe nicht gelungene Ausdeutung der hiſtoriſchen Landſchaftsphyſiognomie liegt nun m. E. weniger an der Unſicherheit der Darſtellung als vielmehr an der noch fehlenden Durchdringung der Landſchaft mit den hiſtoriſchen „Imponderabilien". Stärker wird die hiſtoriſche Phyſiognomie der Landſchaft ſichtbar in der nur wenig ſpäter entſtandenen Erzählung „Die ſchwarze Galeere", um ſchließlich ihren intenſivſten Ausdruck in der Erzählung des gereiften Raabe, im „Odfeld" zu finden. Der Intellekt, der ſich bei Raabe gern zwiſchen ihm und dem gefühlsmäßig erfaßten Stoff einſchiebt, iſt im „Odfeld" ganz zurückgetreten und hat dem reinen Landſchaftsgefühl Platz gemacht, das die Landſchaft des Sollings und des Ith mit all ihren hiſtoriſchen „Imponderabilien" als Einheit, als wirklich erfühlte hiſtoriſche Phyſiognomie erfaßt, ſo daß bei dieſer Novelle neben der eigentlichen Erzählung faſt von einem Roman der Landſchaft geſprochen werden könnte.

Betrachten wir nun den Umfang des Raabeſchen Landſchaftsgefühls im Verhältnis zu dem Landſchaftsgefühl anderer Dichter der gleichen Zeit, ſo iſt der Unterſchied auffallend, der ſich den Landſchaftscharakteren gegenüber bemerkbar macht. Während Storm z. B. ſich in ſeinen Novellen auf die frieſiſche Landſchaft beſchränkt und

Fontane in ſeinen Romanen auf die Mark, während Keller in einer gewiſſen Einſeitigkeit ſeine Landſchaftsmotive in der Mehrzahl der Züricher Umgebung entnimmt ⟨35⟩ und Ludwig im Thüringerland heimiſch bleibt, iſt Raabe unter den Dichtern des Realismus einer der wenigen, die mit ihrem Gefühl nicht einſeitig allein auf eine einzige, beſtimmte Landſchaftsform äſthetiſch reagieren ⟨wie es vor allem bei dem Typus des „Heimatdichters" am offenſichtlichſten wird⟩, ſondern aus der Beſchränkung auf „ihre" Landſchaft zu dem Verſtändnis auch anderer Landſchaften vorzuſtoßen verſuchen ⟨36⟩. Wie wir oben geſehen haben, ſind die deutſchen Mittelgebirge ⟨im weſentlichen Weſerbergland und Harz⟩, die norddeutſche Ebene und das Hochgebirge der Alpen die Landſchaftsformen, zu denen Raabe in ein äſthetiſches Verhältnis tritt, wobei der Akzent auf der Landſchaft des Weſerberglandes liegt, die ſein Landſchaftsgefühl am ſtärkſten anſpricht und am häufigſten als landſchaftlicher Schauplatz in ſeinen Werken erſcheint. Dieſe Vorliebe für das Weſerbergland iſt wahrſcheinlich darauf zurückzuführen, daß Raabe die Jahre ſeiner frühen Jugendzeit in dieſer Landſchaft — in Holzminden und Stadtoldendorf — verbracht hat, die ſo auf ſeine empfänglichen Sinne den erſten und nachhaltigſten Eindruck machte ⟨37⟩. So iſt es wohl auch kein Zufall daß er, der ſchon in ſeinem Erſtlingswerk, der „Chronik", die Weſerlandſchaft im Gegenſatz zu Berlin geſchildert hatte, in ſeinem letzten Werk, dem unvollendeten „Altershauſen", den Geheimrat Feyerabend in eben dieſe Landſchaft, in der er ſeine Jugendzeit verbracht hat, heimkehren und ihn „beim Näherkommen fürs erſte an die alten Berggipfel, die über neue Dächer und neue Gemäuer herſahen," ſich halten und ſo den geiſtigen Weg zu ſeinem Geburtsort finden läßt, den er „tief aus der Vergangenheit ſeiner Lebenszeit heraufholen mußte" ⟨III. 6. 256⟩.

III.

Künſtleriſches Geſtaltungsvermögen.

Unter künſtleriſchem Geſtaltungsvermögen verſtehen wir alle Fähigkeiten und Mittel des Künſtlers, deren er ſich bedient, um den Ausdruck ſeines Erlebniſſes im Kunſtwerk zu geſtalten. Da ſich unſere Unterſuchung lediglich auf die Landſchaftsdarſtellungen in den Romanen und Erzählungen Wilhelm Raabes beſchränkt, werden wir uns mit ſeinem künſtleriſchen Geſtaltungsvermögen auch nur in ſoweit zu beſchäftigen haben, als es ſich an Hand der dargeſtellten Landſchaften unterſuchen läßt. Doch iſt dabei, um eine einſeitige Betrachtung zu vermeiden, zu beachten, daß dieſes Teilgeſtaltungsvermögen ſtets im Zuſammenhang mit Raabes allgemeinem künſtleriſchen Geſtaltungsvermögen geſehen wird.

Bei der Unterſuchung des Geſtaltungsvermögens an Hand der in den Proſawerken dargeſtellten Landſchaften unterſcheiden wir ein Geſtaltungsvermögen im engeren Sinne, das ſich auf die Form der Landſchaftsdarſtellung ſelbſt bezieht, und ein Geſtaltungsvermögen im

weiteren Sinne, unter dem die Geſtaltung der Beziehungen der dargeſtellten Landſchaft zu den dargeſtellten Romancharakteren und zur Innenſtimmung verſtanden wird.

A. Die Darſtellung der Landſchaft.

Raabe, der „immer eine große Vorliebe für das Leben, das heißt für die Lebendigen gehabt" hat ⟨II. 3. 538⟩, iſt in erſter Linie Geſtalter von Menſchen, ihren Schickſalen und ihren Beziehungen zueinander. Da aber die Mehrzahl ſeiner Romane und Erzählungen in landſchaftlicher Umgebung ſpielt, iſt er auch Geſtalter der Landſchaft, die einen ſo verhältnismäßig breiten Raum in ſeinen Werken einnimmt, daß eine Unterſuchung ihrer Darſtellungsform gerechtfertigt erſcheint.

Die Fragen, die uns im folgenden zu beſchäftigen haben, lauten: Wie ſtellt Raabe die Landſchaft dar? Wie weit iſt er dabei von den konventionellen Geſtaltungsprinzipien ſeiner Zeit abhängig, wie weit hat er ſich von ihnen zu einer eigenen Form gelöſt?

In den ſechziger bis neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hat Raabe ſeine Hauptwerke niedergeſchrieben, zu einer Zeit, da der deutſche Realismus — der nicht als „Schule" erſcheint, ſondern als geiſtige Grundrichtung einer Epoche — ſeine Blütezeit erreicht, deren Höhepunkt durch die Namen Keller, Storm, Fontane und Raabe gekennzeichnet wird. In dieſe Jahre der Raabeſchen Schaffensperiode fällt aber auch Beginn und Durchbruch des Naturalismus. Es iſt die Zeit, in der das Sehen — vom Realismus, deſſen Weſen in einer möglichſt wirklichkeitsgetreuen Beobachtung und Geſtaltung, verbunden einer Vergeiſtigung der Realität, beſteht, vorbereitet — ſchärfer und analytiſcher wird, eine Zeit, in der die Dinge in ihrer Realität bis in feinſte, kleinſte Einzelheiten wahrgenommen und geſchildert werden, wobei — wie Tau es vor allem für Holz und Bleibtreu feſtſtellt ⟨38⟩ — der „Sehinhalt . . . zerlegt und analyſiert und begrifflich ausgeſprochen, aber nicht dargeſtellt" wird.

Raabe hat die „photographiſche" Sehweiſe und Darſtellungsform des Naturalismus, der — wie er ſich ausdrückt — nur eine „neue Tagesſprache gefunden" hat ⟨III. 6. 586⟩, ſchroff abgelehnt: „Sie ⟨die Naturaliſten⟩ meinen, ihre Kunſt ſei aus ihrer Seele gekommen und haben keine Ahnung davon, daß ſie doch nur ein Produkt der Fortſchritte in der Photographie iſt" ⟨III. 6. 587⟩. Als wahre Art treuer Wirklichkeitsſchilderung ſtellt er den Naturaliſten, mit ihren Werken „à la Zolas L'oeuvre" ⟨III. 6. 584⟩, den Realismus homeriſcher Schilderung entgegen ⟨III. 6. 587 f⟩: „Wie am Ende des neunzehnten Jahrhunderts, ſo wird es wohl auch durch das zwanzigſte bei der Aesthetik unſeres Vaters Homer verbleiben. Sehr treu, oder, wie man heute ſagt, „naturaliſtiſch" hat der es beſchrieben, wie der wütende Grieche dem gefallenen Feind die Sehnen . . . durchbohrte und den edlen Leichnam mit Riemen aus Stierhaut an ſeinen Kriegswagen band . . . So ſang der Dichter vor Jahrtauſenden, ſo wird der wahre Dichter

heute und nach Jahrtauſenden ſingen." Die moderne naturaliſtiſche Literatur hat für ihn, den Realiſten, deſſen letzte Wurzeln noch in die Romantik hineinreichen, einen „Feuilletongeruch" ⟨III. 6. 586⟩.

Zur Durchführung der Unterſuchung Raabeſcher Form der Landſchaftsdarſtellung hebe ich im folgenden charakteriſtiſche Landſchaftsdarſtellungen aus ſeinen Werken heraus, indem ich ſie gleichzeitig nach beſtimmten Geſichtspunkten ⟨Gemeinſamkeit⟩ in Gruppen ordne und dieſe Gruppen zunächſt in ſich auf die äußeren Formen der Wiedergabe des Landſchaftsbildes hin analytiſch unterſuche. Anſchließend an dieſe Gruppenunterſuchungen wird ſodann verſucht werden, Raabes Geſtaltungsvermögen auf analytiſchem Wege zu umreißen: Mit welchen ſprachlichen Mitteln hat Raabe die Landſchaft dargeſtellt? Gleichzeitig werden Vergleiche zu ziehen ſein zu den Landſchaftsdarſtellungen in den Werken von Keller, Storm und Fontane und zu den Geſtaltungsprinzipien des literariſchen Realismus. Es wird dabei auch zu unterſuchen ſein, ob eine künſtleriſche Entwicklungslinie in den Landſchaftsdarſtellungen Raabes zu verfolgen iſt.

1. Im Heiligen Born ⟨1859—1860⟩ findet ſich eine Schilderung der Landſchaft, in der die Stadt Holzminden liegt ⟨I. 3. 14 f⟩:

„Der große Wald, der Solling, zieht ſich von Oſten und Süden gegen die Feldmark der Stadt hinab, und hübſch geformte Berge blicken über die Stifter Corvey und Paderborn herein. Im Weſten erheben ſich der Ziegenberg und der Brunsberg über der Stadt Höxter, dann folgt der hohe Köterberg, welcher mit dem alten Brocken die zweifelhafte Ehre teilt, ein Lieblingsaufenthalt des böſen Feindes . . . zu ſein. Gegen Nordweſt beſpült die Weſer den Fuß der Klippen des Kiekenſteins, welcher mit dem Knapp, der Graupenburg, dem Borrberg und dem Eberſtein im Nordoſten jenen Teil des Oggegaus — pagus Auga — in welchem die Stadt Holzminden liegt, ſchließt."

2. Im Schüddерump ⟨1867—1869⟩ heißt es ⟨III. 1. 5 f⟩:

„Wo das Harzgebirge ſeine Vorberge gleich luſtig grünen Vorwachten hinausſchiebt in die norddeutſche Ebene, da ſpürt man's in jedem Waſſer und Wäſſerlein, das hervorſprudelt aus den Tannenwäldern und Buchenwäldern und dem Laufe der Täler folgt, wie eine Ahnung in jeder Welle, daß der gewaltige ewige Reigentanz dieſes Elementes, das Meer, nicht allzufern und nun kein Fels und Abhang mehr zu überſpringen ſei, um die Heimat, den luſtigen Feſtplatz zu erreichen. Mit verhaltenem Jauchzen, wie vierzehnjährige Mädchen aus der Schule, hüpfen die Bäche und kleinen Flüſſe hervor: die Ilſe und die Bode, die Oker und die Radau, die Selke und die Holzemme, und keine der ausgelaſſenen Dirnen weiß ihrer Luſt genug zu tun, bis mitten in das flache Land. Hier beginnt dann freilich etwas altjüngferliches, faſt matronenhaftes Schlurfen und Schleichen, bis die beiden alten Muhmen, die Weſer und die Elbe, den geſamten Schwarm einfangen und ihn richtig der wackeren und munteren Großmutter, der Nordſee abliefern, welche bei Bremerhaven und Kuxhaven ihre Türen weit genug offen hält. — An einem dieſer Waſſerläufe, inmitten der letzten Hügelreihe des berühmten Gebirges, liegt das Dorf Krodebeck und dicht daneben das adelige Gut, der Lauenhof . . . Die Gegend iſt angenehm und ziemlich fruchtbar . . . an Ackerfeldern, Wieſen und Wald iſt kein Mangel, und der alte Brocken ſieht ſowohl den Bauern wie den Rittern gemütlich über den Zaun."

3. In Pfifters Mühle ⟨1883—1884⟩ gibt der Oberlehrer Pfifter ein Bild der Landfchaft, in der die Mühle liegt ⟨III. 2. 216⟩:

„In einer hellen, weiten, wenn auch noch grünen, fo doch von Wald und Gebüfch fchon ziemlich kahl gerupften Ebene war fie neben dem Dorfe, ungefähr eine Stunde von der Stadt gelegen. Ein deutfches Mittelgebirge umzog dort den Horizont; aber das Flüßchen hatte feine Quelle bereits in der Ebene und kam nicht von den Bergen. Wiefen und Kornfelder bis in die weitefte Ferne; hier und da zwifchen Obftbäumen ein Kirchturm, einzelne Dörfer überall verftreut, eine vielfach fich windende Landftraße von Pappelbäumen eingefaßt, Feld- und Fahrwege nach allen Richtungen und dann und wann auch ein qualmender Fabrikfchornftein."

4. Und im Klofter Lugau ⟨1891—1893⟩ heißt es ⟨III. 3. 500 f⟩:

„Da erhob fich das Gebirge mit feinen Vorbergen gerade in der richtigen Entfernung von der Kloftermauer, um die fchärfften Winde von der Schweftenfchaft abzuhalten. Reiche Felder und Wiefen mit kleinen Gehölzen und einzelnen Baumgruppen dehnten fich rundum, auch einzelne kleinere und ein großer, faft feeartiger Teich fehlten nicht . . ."

Das Gemeinfame diefer erften Gruppe von Landfchaftsfchilderungen ift: fie find ganz allgemein gehaltene Schilderungen von Landfchaften, in denen die Erzählungen fpielen. Sie find gewiffermaßen Regieangaben des Erzählers, die dem Lefer eine Vorftellung, ein Bild des Landfchaftsraumes vermitteln follen.

Im „Heiligen Born" — in dem Raabe fich mit noch allgemeineren, nüchternen Angaben begnügt wie: „Der Schauplatz, mit welchem wir es hier zu tun haben, dehnt fich zwifchen der Stadt Lüdge, den Dörfern Holzhaufen, Oeftdorf, Löwenhaufen und andern, welche wir nicht aufzuzählen brauchen ⟨I. 3. 62⟩" — erftreckt fich diefe Regieangabe lediglich auf die Aufzählung der Berge, die im Often und Süden, im Nordweften und Nordoften den Oggegau, in dem die Stadt Holzminden liegt, begrenzen, und auf die Angabe, daß die Wefer durch diefe Landfchaft hindurchfließt.

Im „Schüdderump" ift die Regieangabe etwas ausführlicher. Der Harz fchiebt feine Vorberge hinaus in die Norddeutfche Ebene; aus den Bergen fprudeln die Waffer hervor und münden in der Ebene in die Elbe oder die Wefer, die fie mitnehmen zur Nordfee. An einem diefer Waffer läufe liegt der Schauplatz der Erzählung in der letzten Hügelreihe des Gebirges in einer angenehmen und fruchtbaren Gegend, voll von Ackerfeldern, Wiefen und Wald. Der Brocken fieht in die Landfchaft hinein.

In „Pfifters Mühle" ift es eine weite Ebene in Mitteldeutfchland, deren Horizont von einem Mittelgebirge umzogen wird. Als Charakteriftikum für diefe Ebene wird angegeben: wenig Wald und Gebüfch; Wiefen und Kornfelder bis in die weitefte Ferne; verftreute Dörfer, eine fich windende, von Pappeln eingefaßte Landftraße; Feld- und Fahrwege nach allen Richtungen und ein Flüßchen, das feine Quelle in der Ebene hat.

Das „Klofter Lugau" endlich hat feine Lage in der richtigen Entfernung vom Gebirge und feinen Vorbergen in reichen Feldern

und Wieſen, die mit Gehölzen und einzelnen Baumgruppen beſtanden ſind, und die ſich, zuſammen mit kleineren Teichen und einem größeren, „faſt ſeeartigen", um das Kloſter gruppieren.

5. In dem Briefroman Nach dem großen Kriege ⟨1860⟩ erzählt Fritz Wolkenjäger ⟨I. 3. 385⟩:

„Vorgeſtern ſtand ich auf einem Berg einer kahlen, nur mit kurzem Gras und vereinzeltem Geſtrüpp bewachſenen Höhe, erhaben über allen Wipfeln und Gipfeln bis in die blaueſte Ferne. Ich ſtand und blickte hinab auf das nahe Grün und das ferne Blau und achtete auf das Aufblitzen der Gewäſſer in der Ebene, die ſüdwärts hinter dem Gebirge ſich dehnt . . ."

6. In Unſeres Herrgotts Kanzlei ⟨1861⟩ heißt es ⟨I. 4. 279⟩:

„Wer blickt nicht gern von hohem Turm . . . in eine im erſten Frühlingsſonnenſchein erglänzende Landſchaft? Der Schnee iſt zergangen, die befreiten Waſſer blitzen wie geſchmolzenes Silber, der Dunſt, welcher aus der feuchten Erde emporſteigt, verleiht der Gegend einen neuen Reiz und erfüllt, wenn er duftig über der Ferne liegt, die Seele mit jenem ſüßen Verlangen nach den Flügeln des Vogels, wovon ſo manches Lied bei allen Völkern der Welt erklingt."

7. Im Letzten Recht ⟨1862⟩ findet ſich eine ähnliche Stelle ⟨I.5. 546 f⟩:

„Auf der Bank vor der Türe ſitzend hatte man . . . gegenüber Berge und Wälder und zur Seite einen faſt unbeſchränkten Blick weit hinaus in das freie Land, über . . . manch einen Höhenrücken, manch ein aufblitzendes Gewäſſer bis in die blaueſte Ferne. Das war eine Ausſicht, ſchön im Sommer wie im Winter, ſchön bei Mondlicht wie bei Sonnenſchein."

8. Im Horacker ⟨1867⟩ ſchildert der Erzähler die Landſchaft, die ſich einem Blick vom Bergesgipfel bietet, folgendermaßen ⟨II. 1. 416⟩:

„Es iſt eine Gegend, in der man ſchon mit einem erkleckliehen Behagen geboren worden ſein kann, eine recht ſchöne Gegend in der wirklichen Bedeutung des Wortes. Ein Fluß, der auch in Schillers Xenien ſeine Stelle gefunden hat, ſchlängelt ſich in mannigfachen Windungen hindurch. Bergland wechſelt mit Wieſen und Ackerfeldern und Wäldern anmutig ab. Ein großer und gleichfalls nicht unberühmter Wald tritt auf eine ziemliche Strecke bis dicht an den Strom heran und dehnt ſich gegen Weſten weit über den Geſichtskreis hinaus . . . Doch die Sonne liegt auf der Landſchaft, während wir auf dem Gipfel des . . . Berges ſtehen und uns umſchauen. Wenn dann und wann ein kurios gefärbt und geformt Wolkengebilde über das Blau gleitet und ſeinen Schatten auf das Grün wirft, ſo kann das nur den Reiz des guten Tages erhöhen. Wir nehmen eine behagliche und jedwedem Erdending wohlgefällige Stimmung mit bergunter."

9. Und im Chriſtoph Pechlin ⟨1871—1872⟩ heißt es ⟨II. 2. 447⟩:

„Das Wirtshaus zur Krone im Dorf Rotheberg beſitzt eine reizende kleine Laube dicht an der Wand des Hauſes und am ſchroffen Bergabfall. Aus ihr genießt man einen wunderhübſchen Blick auf das Ulbacher Tal, das Dorf Ulbach und die gegenüberliegenden Höhen . . . Mit grünem und buntem Laube, mit Sonnenſchein und weißen und roten Trauben war der enge Talkeſſel bis zum Rand gefüllt . . ."

10. In dem „Roman aus dem Säkulum" Unruhige Gäſte (1884) findet ſich endlich folgende Landſchaftsſchilderung des Erzählers (III. 2. 431 f):

„(Der) Blick . . . in die Nähe und Ferne entſchädigte für vieles. Man erfuhr hier erſt zu voller Gewißheit, wie hoch eigentlich das Dorf gelegen ſei. Obſtbäume gediehen kaum noch. Die wenigen Ackerfelder der Gemeinde waren nur dürftig mit kümmerlichen Halmen bedeckt; aber über die Eſchenwipfel . . . hinweg überſah man meilenweit die Tannenberge und — darüber hinaus bis in die blaueſte, abendduftige Ferne die norddeutſche Ebene: Dörfer, Städte, Flüſſe und fruchtbares Land mehr oder weniger deutlich, ſo daß ein feineres Gefühl für Erdenſchönheit ſofort mit Rührung und Freude ſich dieſen Auslug in jeglicher Jahreszeit, bei jeglicher Beleuchtung und in jeglicher Lebensſtimmung als einen Troſt, eine Beruhigung denken konnte."

Dieſen angeführten Landſchaftsſchilderungen iſt gemeinſam, daß in ihnen die Landſchaft entweder vom Erzähler ſelbſt, oder von einer ſeiner Romanfiguren, als von einem erhöhten Punkte — Berg und Turm — aus geſehen geſchildert wird.

Fritz Wolkenjäger in „Nach dem großen Kriege" blickt von der Höhe des Berges in die Landſchaft hinaus — und in den anderen angeführten Landſchaftsdarſtellungen iſt es der Erzähler ſelbſt, der die Landſchaft von einem Berge, oder, wie in „Unſeres Herrgotts Kanzlei", von einem Turm aus ſieht und ſchildert.

Auffallend iſt ferner bei dieſer Gruppe von Landſchaftsdarſtellungen, daß ſie ſich auf die Wiedergabe optiſcher Wahrnehmungen beſchränken.

Die Höhe, auf der Wolkenjäger ſteht, wird als kahl und nur mit kurzem Gras und vereinzeltem Geſtrüpp bewachſen geſchildert. Wolkenjäger blickt über Berggipfel und Baumwipfel, ſieht das Grün und Blau der Landſchaft und achtet auf die Gewäſſer, die in der fernen Ebene aufblitzen.

Auch in der Landſchaftsdarſtellung in „Unſeres Herrgotts Kanzlei" iſt es das Aufblitzen der Waſſer, das dem Landſchaftsbild das ſtärkſte Gepräge verleiht. Hinzu kommen der Sonnenſchein und der Dunſt, der aus der feuchten Erde aufſteigt.

In der Landſchaftsſchilderung im „Letzten Recht" erſcheinen Wälder, Berge, ebenfalls aufblitzende Gewäſſer und das Blau der Ferne.

Im „Horacker" ſind es die ſchlängelnden Windungen des Fluſſes, Bergland, Wieſen, Ackerfelder und Wälder, Wolken, der Schatten, den ſie auf die Landſchaft werfen, das Blau des Himmels und das Grün der Landſchaft, die das Landſchaftsbild konſtituieren.

Im „Pechlin" ſind es Tal und Höhen, grünes und buntes Laub, weiße und rote Trauben und der Sonnenſchein.

In den „Unruhigen Gäſten" ſchließlich erſcheinen Obſtbäume, Ackerfelder mit kümmerlichen Halmen, Eſchenwipfel, Tannenberge, Dörfer, Städte und Flüſſe der Ebene und der blaue Abendduft der Ferne.

Der Blick endlich, mit dem die Landſchaften erfaßt werden, wandert bei faſt allen Darſtellungen von der Nähe in die Ferne.

Wolkenjäger blickt auf das nahe Grün und das ferne Blau.

Im „Letzten Recht" geht der Blick von den Wäldern und Bergen zur Seite über Höhenrücken weit hinaus in das freie Land bis in die blauefte Ferne, und im „Pechlin" vom Tal auf die gegenüberliegenden Berge.

In den „Unruhigen Gäften" entfchädigt der Blick in die Nähe und die Ferne für vieles. Er wandert von den nahen Ackerfeldern ufw. über die Efchenwipfel vor dem Haufe und über die meilenweit überfehbaren Tannenberge in die Ebene, die in blauefter Ferne liegt.

11. Im Studenten von Wittenberg ⟨1854—1855; 1857⟩ wird die Landfchaft bei Magdeburg gefchildert, in die der junge Rollenhagen hinausfieht ⟨I. 2. 305⟩:

„Die fruchtbare, hie und da mit Gebüfch bewachfene, mit grünen Wiefen und Kornfeldern bedeckte Ebene flimmerte und fchimmerte in der Frühlingsnachmittagsfonne. Da und dort blitzte es auf wie gefchmolzenes Silber, das war der Spiegel der Elbe, auf welcher weiße Segel hinauf und hinab zogen. Die Sonne fchien durch das junge Grün der Zweige, und das Volk der Waldfänger, Diftelfink und Grasmücke, Baumheckel und Baumkletterlein, Rotbrüftlein und Zaunfchlüpferlein, Schwäderlein und Greinerlein, begann wieder feinen Lobgefang, welcher während der heißen Mittagszeit gefchwiegen hatte."

12. In dem Roman Nach dem großen Kriege ⟨1860⟩ gibt Wolkenjäger ein Bild des Ausblicks, der fich ihm von feinem Schulfenfter aus bietet ⟨I. 3. 420⟩:

„⟨Man fieht über die⟩ verwitterte Mauerbrüftung der Stadtmauer, welche ... wohl dreißig Fuß fich hinabfenkt, in ein grünes Wiefental, durch welches ein ftiller Bach langfam zwifchen dem fetten, hohen Grafe, den Waffertolden, Weiden und Vergißmeinnicht dahinfchleicht ... Jenfeits des Baches fteigt das Land allmählich wieder empor in fanftgefchwungenen, glänzend grünen Hügeln, auf deren Gipfeln die Kornfelder ... bis zum Walde das wogende goldene Meer ... bilden ... Ueber die Grammatik fort umfaßt ein Blick ... Bach, Wiefe, Ackerfeld, Wald und die ganze blaue Gebirgskette, die hinter dem Walde den Horizont begrenzt."

13. Im Roman Abu Telfan ⟨1865—1867⟩ heißt es, als Leonhard Hagebucher aus dem Schatten der Bäume heraus in die Landfchaft blickt ⟨II. 1. 26 f⟩:

„Wald, Wiefen, Ackerfelder, Kirchturmfpitzen und Hausdächer, blaue Höhenzüge bis in die weiteftе Ferne — alles in fchönfter Ordnung und in anmutigfter Beleuchtung, alles fo hübfch und reichlich, fo bunt und fein, fo freundlich und friedlich wie nur möglich; aber alles deffenungeachtet nicht imftande, den an die Dekoration Gewöhnten in eine ungewöhnliche Ekftafe zu verfetzen. Es war aber nicht jeder daran gewöhnt ... Der Wald warf feinen Schatten auf den Rand der Wiefe, und im weichen Grafe unter den erften Bäumen lag Leonhard Hagebucher und blickte zwifchen den Fingern hinaus in den Sonnenfchein. Er für feinen Teil hatte noch das Recht, im Himmel auf Erden mehr zu fehen, als ganz Bumsdorf und Nippenburg zufammen ... Wie ein großes Kind lag er in der Wiege der Heimat und ließ fich fchaukeln, und von der Lerche, dem Finken und dem Wind im Buchengezweig das Lied von der Jugend und der ewigen Schönheit der Welt vorfingen ... Wie in ein Zauberreich fah Leonhard Hagebucher aus dem Schatten feiner Bäume in die goldgrüne Landfchaft."

14. In der Erzählung Der Marſch nach Hauſe ⟨1869—1870⟩ wird der Blick geſchildert, der ſich von Bregenz aus auf die Bodenſeelandſchaft bietet ⟨II. 3. 245⟩:

„Leiſe ſpielten die Wellen des großen Sees an die Ufer, und die fernſten Berggiebel und Hörner des Graubündner Landes ſüdlich über dem Rheintal, die Roja, die Schweſtern von Frastanz, die Sceſa plana, der Kalanda und die Grauhörner blitzten mit ihren Schneefeldern im heitern Licht herüber, während die näherzu aufgetürmten Rieſen von St. Gallen und Appenzell, der Gonzen, der Alwier, der Kamor, der Hohen Karſten und der alte Säntis mit allen Zacken und Riſſen, ein mächtiger Bergkamm, in wundervoller Klarheit ſich vom blauen Himmel abhoben. Wer die Hand über die Augen hielt, um dieſelben gegen das Glänzen und Leuchten des Waſſers zu ſchirmen, der mochte ſelbſt im fernen Hegau die dunklen Kegel des Hohentwiel und des Hohenkrähen deutlich erkennen."

15. Und im Meiſter Autor ⟨1872—1873⟩ gibt von Schmid die Landſchaft wieder, in die er nach dem Eiſenbahnunfall aus dem Schatten eines Fliederbuſches hervor hinausſchaut ⟨II. 3. 453 ff⟩:

„⟨Es⟩ war ein herrlicher, klarer, ſonniger und doch durch . . . Morgengewitter erfriſchter Sommernachmittag . . . In der Ferne, gegen Nordoſt zog ſich wieder einmal der Elmwald hin; in der hügeligen Ebene zwiſchen dem Walde und der Eiſenbahn . . . lag ein Dorf in Gebüſch Wieſen und Kornfeldern . . . ⟨Ich⟩ erſtieg dann die Böſchung und ſaß am Rande eines unüberſehbaren Weizenfeldes unter einem ſchattigen Fliederbuſch nieder . . . Da war noch der wirreſte Lärm . . . um mich geweſen, und jetzt — die tiefſte Stille — bis auf die Lerchen über mir im Blau und die Grille neben mir im Thymianbuſch. Und, weithin zu überblicken, lag die Ebene im Sonnenduft, und im Süden das Gebirge im weißlichen Glanze . . . Der goldne Weizen dicht hinter mir ſang leiſe im leichten Winde."

16. In den Alten Neſtern ⟨1877—1879⟩ erzählt Langreuter von einer Landſchaftsausſicht ⟨II. 6. 67⟩:

„Es befindet ſich in einem Erker im Dach des Wohngebäudes auf dem Steinhofe ein einfenſtriges Gemach, von dem aus man ein weite Ausſicht hat über Wälder und Felder, ferne und nahe Hügel und Berge, eine Ausſicht, ſo gut ſie eben ein Blick dem Lande Weſtfalen zu liefern mag . . ."

17. Im Horn von Wanza ⟨1879—1880⟩ heißt es, als der Student Grünhage an das Fenſter ſeiner Schlafkammer im Hauſe ſeiner Tante tritt ⟨III. 1. 494⟩:

„Da ſtand er feierlich überraſcht von der Ausſicht, die ſich ihm bot. Ein erkleckliher Teil der herbſtlichen Gärten . . . der Stadt Wanza ſamt einem Teil des Laufes der Wipper lag vor ihm . . . und ſo glitt das Auge weiter ſüdwärts, und Thüringens Berge erhoben ſich vor ihm aus dem Morgennebel, und der Septemberwind trieb das Gewölk vor ihnen hin; nur hier und da lag ein Sonnenblick auf einem Hügel oder einer Fläche, auf einem Walde oder auf einer Kirchturmſpitze."

18. Und in derſelben Erzählung ⟨III. 1. 600⟩:

„⟨Im⟩ Sonnenſchein lag die bunte, grüne, hügelige Landſchaft . . . und im blaueſten Morgennebel die Thüringer Berge."

19. Im Stopfkuchen ⟨1888—1890⟩ ſchildert der Erzähler dieſer Geſchichte der Roten Schanze einen Ausblick vom Wall der Schanze auf die Landſchaft ⟨III. 5. 125⟩:

„Die Ausſicht nach Norden und Süden, nach Oſten und Weſten war ſo ziemlich gleich geblieben, wie ſie in unſerer Kinderzeit war. Da war in der Tiefe die Stadt, da zur Seite das Dorf Maiholzen, da der Wald, da das freie Feld und da die fernen blauen Berge liegengeblieben . . . Darüber der Sommerſpätnachmittagsſonnenſchein. Nur eine oder zwei neue Eiſenbahnlinien durchſchnitten jetzt die Ebene."

Auch dieſe Landſchaftsſchilderungen haben, wie die der zweiten Gruppe, gemeinſam, daß in ihnen die Landſchaft vom Erzähler oder ſeinen Romanfiguren als Ausſichtslandſchaft wahrgenommen und geſchildert wird.

Im „Studenten von Wittenberg" wird der Blick gegeben, der ſich vom Waldrand aus in die Ebene hineinbietet.

In dem Roman „Nach dem großen Kriege" ſieht Wolkenjäger aus ſeinem Schulfenſter in ein Wieſental, auf die anſteigenden Hügelhänge und die ferne Gebirgskette; und im „Abu Telfan" und im „Marſch nach Hauſe" iſt es der Erzähler, der das eine Mal vom Waldrand aus ⟨zuſammen mit Leonhard Hagebucher⟩ in die mannigfaltige Landſchaft und das andere Mal vom Bregenzer Ufer aus in die Bodenſeelandſchaft blickt und ſie ſchildert.

Der Erzähler des „Meiſter Autor", von Schmid, ſitzt im Schatten des Fliederbuſches an einer Hohlwegsböſchung und blickt auf die Ebene; und in den „Alten Neſtern" gibt Langreuter einen Blick aus dem Fenſter des Steinhofes in die weſtfäliſche Landſchaft wieder.

Im „Horn von Wanza" ſchildert der Erzähler den Blick, der ſich dem Studenten Grünhage vom Fenſter aus über die Stadt Wanza hinweg in die Landſchaft bis zu den Thüringer Bergen hin bietet; und im „Stopfkuchen" endlich iſt es die Ausſicht aus dem Schatten der Roten Schanze in die Ebene, die Stopfkuchens Freund wiedergibt.

Einige dieſer Ausſichtslandſchaften beſchränken ſich — ebenſo wie die der zweiten Gruppe — auf die Wiedergabe optiſcher Wahrnehmungen.

Wolkenjägers Landſchaftsſchilderung ⟨I. 3. 420⟩ umfaßt die Formationen des Bodens ⟨Tal, Hügel, Berge⟩, die farbigen Erſcheinungen der Landſchaft ⟨Grün des Wieſentals und der Hügel, Gold der Weizenfelder und Blau der Berge⟩, die Merkmale der Bewegung ⟨langſames Schleichen des Baches, Wogen des Kornfeldes⟩ und ſchließlich den Wald auf den Hügeln.

Langreuters Landſchaftsſchilderung in den „Alten Neſtern" ⟨II. 6. 67⟩ beſchränkt ſich auf die Wiedergabe der Ausſicht auf Wälder, Felder, Hügel und Berge; und in den Landſchaftsſchilderungen im „Horn von Wanza" ⟨III. 1. 494 u. 600⟩ ſind es das eine Mal herbſtliche Gärten, der Lauf der Wipper, Thüringens Berge, die ſich aus dem Morgennebel erheben, das treibende Gewölk und Sonnenblicke auf Hügeln, Wäldern und Kirchturmſpitzen — und das andere Mal

bunte, grüne Farben der hügeligen Landſchaft und der blaue Morgennebel vor den Thüringer Bergen, die das Landſchaftsbild beſtimmen.

Im „Stopfkuchen" ⟨III. 5. 125⟩ ſchließlich ſind es Dorf, Wald, freies Feld, blaue Berge, Eiſenbahnlinien, die die Ebene durchſchneiden, und der Sonnenſchein eines Spätnachmittags im Sommer, der über der Landſchaft liegt.

Neben dieſen auf die Wiedergabe optiſcher Wahrnehmungen beſchränkten Landſchaftsſchilderungen ſtehen die Landſchaftsdarſtellungen, in denen das optiſche Bild durch die Wiedergabe hörbarer und fühlbarer Stimmungselemente erweitert und abgerundet wird.

Das optiſche Bild der Landſchaftsſchilderung im „Studenten von Wittenberg" ⟨I. 2. 305⟩ umfaßt die Erſcheinungen des von der Sonne hervorgerufenen Schimmers, grüne Wieſen und Kornfelder der Ebene, die Glanzerſcheinungen des von der Sonne beſtrahlten Fluſſes, das durchleuchtete junge Grün der Zweige und die Bewegung der auf dem Fluß hinauf und hinab ziehenden weißen Segel. Ergänzt wird dieſes optiſche Bild durch die Wiedergabe der Klangwahrnehmung des Geſanges der Waldvögel und der Temperaturwahrnehmung der heißen Mittagsſtunde.

Aehnlich verhält es ſich in der Landſchaftsſchilderung im „Abu Telfan" ⟨II.. 1. 26 f⟩, wo zu dem optiſchen Bilde der Landſchaft, das in der Wiedergabe von Wald, Wieſen, Ackerfeldern, blauen Höhenzügen, Beleuchtung und Schatten aufgebaut wird, der Geſang der Lerche und des Finken und das Geräuſch des Windes im Buchengezweig hinzutritt, und im „Marſch nach Hauſe" ⟨II. 3. 245⟩, wo das optiſche Bild ⟨Berggiebel und Hörner mit blitzenden Schneefeldern, Riſſe und Zacken der Bergkämme, blauer Himmel und die Glanzerſcheinungen des von der Sonne beſchienenen Sees⟩ eingeleitet wird von dem leiſen Geräuſch der an die Ufer ſpielenden Wellen.

In der Landſchaftsſchilderung im „Meiſter Autor" ⟨II. 3. 453 ff⟩ ſind optiſches Bild und die Wiedergabe hörbarer und fühlbarer Akzidenzien einander ſtärker verbunden. Das zeigt gleich der Eingang des Landſchaftsbildes: Der Sommernachmittag iſt klar und ſonnig ⟨optiſch⟩ und durch Morgengewitter erfriſcht ⟨fühlbar⟩. Es folgt dann das optiſche Bild der hügeligen Ebene, des Elmwaldes, des Dorfes in Gebüſch, Wieſen und Kornfeldern, doch gleich der Ausblick aus dem Schatten des Fliederbuſches heraus wird wieder eingeleitet durch die Wiedergabe eines hörbaren Stimmungselementes: die Stille, die nur unterbrochen wird durch den Geſang der Lerchen und durch das Geräuſch der Grille. Es folgt die Ausſicht auf die Ebene, die im Sonnenduft, und auf das Gebirge, das in weißlichem Glanze liegt. Abgeſchloſſen wird das Landſchaftsbild endlich wieder durch das leiſe Geräuſch, das der leichte Wind im Aehrenfeld hervorruft.

Der Weg des Blickes, mit dem die Landſchaft wahrgenommen wird, iſt verſchieden.

In der Landſchaftsſchilderung Wolkenjägers ⟨I. 3. 420⟩ wandert der Blick vom Vordergrund des Wieſentales über die anſteigenden

Hügel bis zu der Gebirgskette, die den Horizont begrenzt. Ebenso in der Landschaftsschilderung im „Horn von Wanza" ⟨III. 1. 494⟩, wo der Blick vom Vordergrund der Gärten über die Ebene zu den Thüringer Bergen weiter südwärts gleitet.

Im „Marsch nach Hause" ⟨II. 3. 245⟩ geht der Blick von den fernsten Berggiebeln über nähere Bergkämme wieder zu den Kegeln des Hohentwiel und Hohenkrähen im fernen Hegau. Aehnlich im „Meister Autor" ⟨II. 3. 453 ff⟩, wo der Blick von dem fernen Elmwald über das Dorf und die Ebene wieder zu dem im Süden abgrenzenden Gebirge, und in den „Alten Nestern" ⟨II. 6. 67⟩, wo er über Wälder und Felder von den fernen zu den nahen Hügeln und Bergen wandert.

Im „Stopfkuchen" ⟨III. 5. 125⟩ geht der Blick nach Norden, Süden, Osten und Westen, von der Stadt in der Tiefe zum Dorf an der Seite, über Wald und freies Feld bis zu den fernen Bergen, und im „Abu Telfan" ⟨II. 1. 26 f⟩ wandert er über die Landschaft den Höhenzügen folgend bis in die weiteste Ferne.

20. In den Kindern von Finkenrode ⟨1857—1858⟩ schildert der Redakteur Bösenberg die Weserberglandschaft, durch die er fährt ⟨II. 2. 19 f⟩:

> „Im grünen Sommer mochte sie ⟨die Gegend⟩ wohl noch anmutiger dem Wanderer daliegen, aber auch heute, wo die Berge vom Dunst und Regen verschleiert waren, flatternde Nebel phantastisch durch die leeren Zweige der Bäume zogen, hatte sie ihre Reize . . . ⟨Es⟩ rauschte manch Wässerlein aus mancher wilden Schlucht hervor, und bei jeder Wendung des Weges schoben sich die Berge orgineller ineinander, und von Viertelstunde zu Viertelstunde wurde die Landschaft romantischer."

21. Und in demselben Roman heißt es, als Bösenberg mit dem Schlitten in die Winterlandschaft hineinfährt ⟨II. 2. 218⟩:

> „Hinein! Hinein in den blitzenden, leuchtenden Wintermorgen! . . . Hinein in den bereiften Wald! . . . Ein morgenfrisches Wehen geht durch die Wipfel der Bäume und schlägt klirrend die überreiften Zweige aneinander . . . Lustig hinein in die lebendige lustige Welt."

22. In der Erzählung Wer kann es wenden ⟨1859⟩ gibt der Erzähler das Bild einer nächtlichen Flußlandschaft, durch die er mit einem Boot fährt ⟨I. 4. 481⟩:

> „O welche Nacht! Dunkel und doch sternenvoll — unsäglich köstlich in ihrer duftenden, murmelnden, rauschenden Frische nach dem heißen, sengenden Tage. Es gleitet der schwarze Fluß in die Nacht hinein, dem Norden zu, wo auf dem Horizont ein fahles Leuchten liegt . . . der glühende Atem einer großen Stadt. Das Schilf säuselt am Ufer, von Zeit zu Zeit schnellt ein Fisch über die Wasserfläche empor, oder eine Erdscholle rutscht und schlägt klatschend herab . . . Hinter uns liegt schon der hohle, dickköpfige Weidenbaum mit seinem zerzausten Haarwuchs, hinter uns liegt die Ecke des Kiefernwaldes . . . eine Windmühle mit ruhenden Flügeln . . . Noch einmal weit ins Land hinein leise nickende Kornfelder, duftende Wiesen . . . o noch einmal einen frischen Atemzug."

23. Wolkenjäger in Nach dem großen Kriege ⟨1860⟩ ſchildert die Waldlandſchaft, durch die er am Abend ſchreitet ⟨I. 3. 423 f⟩:

„Ich ſchritt durch die Dämmerung munter vorwärts. Ein mattes Halblicht umhüllte den Wald. Kein Luftzug bewegte die Blätter und Zweige. Ein heißer Tag war vergangen, der Abend brachte keine Kühle. Die Tagesvögel waren zur Ruhe gegangen, das Leben der Nacht erwachte. Hier und da flimmerte ein Stern durch die Baumwipfel. Der Bergpfad ſenkte ſich immer ſteiler herab."

24. Robert Wolf in den Leuten aus dem Walde ⟨1861—1862⟩ ſitzt mit ſeinen Komilitonen am Abend ſingend in einer Berglandſchaft, die folgendermaßen geſchildert wird ⟨I. 5. 311⟩:

„⟨Das⟩ Lied wurde wirklich zwiſchen Aether und Tal, auf dem Gipfel eines Berges, bei rotem Schein der untergehenden Sonne geſungen und hallte . . . durch die Waldtäler, die im üppigſten Grün des Frühlings prangten . . . Berauſchend war der Wein, berauſchend das purpurne Licht des Sonnenunterganges, berauſchend war der Waldduft, der Duft der Tannen, welcher aus der Tiefe aufſtieg, berauſchend war aber auch der Duft des wilden Thymians auf der Höhe."

25. In den Drei Federn ⟨1864—1865⟩ erzählt Auguſt Sonntag von ſeiner Fahrt auf der Elbe ⟨I. 6. 110 f⟩:

„Die Szene wurde immer mächtiger, immer großartiger, die wühlenden, taumelnden, grauen Waſſermaſſen drängten die niederen Marſchen Holſteins zur Rechten, das Kedingerland zur Linken in immer weitere Ferne, immer toller und ungeduldiger tanzten die ſchwimmenden Tonnen auf den Schaumſpritzen und zerrten wild an den Ketten. Der Wind kam von der See und ſtemmte ſich dem alten eiligen Flußgott entgegen in der Haustür . . . Wir hatten die Reede von Kuxhaven erreicht, nach allen Seiten hin dehnte ſich die blitzende, hüpfende, ſchaukelnde Fläche, der Fluß war zum Meer geworden."

26. Und in derſelben Erzählung heißt es an anderer Stelle ⟨I. 6. 113⟩:

„Seitwärts breiteten ſich unendlich die Waſſer, vor uns lag ein Pfahlwerk, der Damm mit dem Leuchtturm . . . und dahinter das flache herbſtlich gefärbte Land Hadeln und Amt Ritzebüttel . . . und, ſehr hörbar jetzt, ſehr ſcharf und ſchneidend trotz der klaren Sonne, pfiff und ziſchte und ſchnitt der Seewind um den Schornſtein und das wenige Tauwerk."

27. In den Alten Neſtern ⟨1877—1879⟩ gibt Langreuter aus der Erinnerung das Bild der Landſchaft, durch die er als Junge mit ſeiner Mutter zu ſeinem toten Vater nach Schloß Werden gefahren iſt ⟨II. 6. 10 f⟩:

„⟨Wir⟩ fuhren jetzt im Walde, und es gab nichts Schöneres als ihn an dieſem Morgen. Die Buchen ſtreckten ihre Zweige zu einem grünen Dache über uns hin. Waſſerläufe rieſelten hervor und begleiteten uns ſtellenweiſe. Dann und wann ſah man hinein in ein Tal, und dann wieder trat der rote Sandſtein bis dicht an den Weg heran, und die Grillen ſchrillten in dem Spalt des heißen Geſteins, und nie in ihrem glücklichen Weitereilen geſtörte Blumen — gelb und blau — ſahen uns vorüberfahren . . . Es iſt ein ſehr angenehmes Waldgebirge . . . Forſten und Steinbrüche überwiegen, das Ackerland läßt manches zu wünſchen übrig."

28. Veit Bielow in den Unruhigen Gäſten ⟨1884⟩ wandert durch eine Landſchaft, die folgend wiedergegeben wird ⟨III. 2. 495⟩:

„Aufs Geratewohl durchſtrich Veit die Täler und ſtieg zu den Höhen empor, jetzt im dunklen Wald zwiſchen den rauſchenden Waſſern, jetzt über baumloſe, ſteinige, mit phantaſtiſchen Steinblöcken bedeckte Heiden ſchreitend, bis er endlich bei ſinkender Sonne von dem Gipfel einer ſteilrecht abfallenden Felswand aus die kleine Menſchenanſiedlung . . . wieder dicht vor ſich hatte . . ."

29. In der geſchichtlichen Erzählung Das Odfeld ⟨1886—1887⟩ wird die Landſchaft wiedergegeben, durch die der Magiſter Buchius mit ſeinen Begleitern am Abend des Schlachttages ſchreitet ⟨III. 4. 204 ff⟩:

„Es war Herbſt, und es wollte Winter werden und augenblicklich auch noch Abend dazu: „Hoho" ſagte der kalte Novemberwind im Katthagen . . . ⟨Die⟩ letzten Strahlen der Novembernachmittagsſonne fielen jetzo durch das ſchwere, zerriſſene Gewölk, das haſtig über das Odfeld hingejagt wurde . . . Der Novemberwind pfiff ſchärfer und ſchneidender über das zerzauſte, zerſtampfte Götter-, Geiſter- und Blutfeld. Die Sonne, die nur einen kurzen Moment über dem Butzeberge durch das Gewölk geblickt und „Waſſer gezogen" hatte, war jetzt ſchon hinter den Berg hinabgeſunken. Es neigete ſich der Tag wieder dem Abend zu."

Das Gemeinſame dieſer Gruppe von Landſchaftsſchilderungen iſt nicht, wie bei den beiden vorhergehenden Gruppen, die Wiedergabe eines gewiſſermaßen von außen geſehenen Landſchaftsbildes, ſondern in ihnen tritt der Menſch ſelber in die Landſchaft ein, bewegt ſich in ihr fort und nimmt ſie als ein ihn Umgebendes wahr. Die Bewegung des Menſchen in der Landſchaft erfolgt bei Raabe entweder durch die Bewegung des eigenen Schreitens, durch Pferd und Wagen bew. Schlitten, durch Eiſenbahn ⟨I. 5. 323 f; II. 2. 8⟩ oder auf Schiffen. Seltener findet ſich die Bewegung des Reitens ⟨I. 3. 91; I. 3. 354; II. 3. 291; III. 2. 523⟩.

Der Redakteur Böſenberg in den „Kindern von Finkenrode" wandert durch die Weſerberglandſchaft ⟨II. 2. 19 f⟩ oder fährt mit dem Schlitten in die verſchneite Winterlandſchaft hinein ⟨II. 2. 218⟩.

In der Erzählung „Wer kann es wenden" iſt es der Erzähler, der mit einem Boot durch die Flußlandſchaft fährt, und Wolkenjäger in „Nach dem großen Kriege" wandert durch die abendliche Waldlandſchaft.

Robert Wolf und ſeine Komilitonen in den „Leuten aus dem Walde" befinden ſich inmitten der Abendlandſchaft auf der Höhe eines Berges, und in den „Drei Federn" fährt Auguſt Sonntag mit dem Dampfer durch die Landſchaft der Elbmündung.

Durch das Waldgebirge fährt der junge Langreuter in den „Alten Neſtern", und Veit Bielow in den „Unruhigen Gäſten" ſtreicht durch Täler und ſteigt durch den Wald über baumloſe Heiden zu den Höhen empor.

In der Erzählung „Das Odfeld" endlich wandern der Magiſter Buchius und ſeine Begleiter am Novemberabend durch den Katthagen auf das Odfeld hinaus.

Die Wiedergabe der Landſchaft in dieſen Schilderungen beſchränkt ſich nicht auf die Wiedergabe des optiſchen Bildes, ſondern ſie rundet das Bild durchgehend durch die Wiedergabe hörbarer, riechbarer oder fühlbarer Stimmungselemente ab.

Das optiſche Bild der Landſchaft in den „Kindern von Finkenrode" ‹von Dunſt und Regen verſchleierte Berge, die ſich ineinanderſchieben, und die Bewegung der durch die kahlen Bäume flatternden Nebel› wird belebt durch das Rauſchen der Bäche; bei der Winterlandſchaft in demſelben Roman ‹II. 2. 218› tritt ein morgenfriſches Wehen ‹fühlbares Stimmungselement›, das die bereiften Zweige klirrend aneinanderſchlägt ‹hörbares Stimmungselement› zu dem optiſchen Bild der Landſchaft ‹blitzender, leuchtender Wintermorgen; bereifter Wald› hinzu.

Die Landſchaftsſchilderung in „Wer kann es wenden" wird eingeleitet durch die Wiedergabe optiſcher, riechbarer, hörbarer und fühlbarer Erſcheinungen der Landſchaft: Die dunkle, ſternenvolle Nacht iſt nach dem heißen Tage von einer duftenden, murmelnden, rauſchenden Friſche. Dem anſchließenden optiſchen Bild des in die Nacht hineingleitenden ſchwarzen Fluſſes und des fahlen Leuchtens auf dem Horizont folgt ſogleich wieder die Wiedergabe hörbarer Elemente: Das Schilf räuſelt am Ufer, Fiſche ſchnellen über die Waſſerfläche empor, und Erdſchollen rutſchen klatſchend herab. Wieder gliedern ſich optiſche Bilder ein: ein hohler Weidenbaum, die Ecke eines Kiefernwaldes, eine Windmühle, leiſenickende Kornfelder; und die Wiedergabe riechbarer und fühlbarer Elemente beſchließt die Landſchaftsdarſtellung: der Duft der Wieſen und die Friſche der Luft.

In der Landſchaftsdarſtellung in „Nach dem großen Kriege" ſind es die Dämmerung, die als mattes Halblicht den Wald umhüllt, die Bewegungsloſigkeit der Zweige und Blätter und das Licht einzelner Sterne, das durch die Baumwipfel flimmert, die das optiſche Bild der Landſchaft konſtituieren. Abgerundet wird dieſes Bild durch die Wiedergabe fühlbarer ‹Temperatur des Abends, der nach dem heißen Tag Kühle bringt› und hörbarer Elemente ‹Verſtummen der Tagesvögel und erwachendes Leben der Nacht.›

Optiſches Bild ‹roter Schein der untergehenden Sonne; Waldtäler, die im Grün des Frühlings liegen› und riechbare Akzidenzien der Landſchaft ‹Waldduft und der Duft des wilden Thymians› ſind in der Landſchaftsſchilderung in den „Leuten aus dem Walde" einander eng verbunden.

Das Landſchaftsbild in den „Drei Federn" iſt zum überwiegenden Teil auf optiſchen Wahrnehmungen aufgebaut: die Bewegung der grauen Waſſermaſſen, die niederen Marſchen Holſteins und des Kedingerlandes, die Bewegung der auf den Wellen tanzenden Tonnen und die Glanzerſcheinungen der bewegten Waſſerfläche des Meeres. Zwiſchen dieſes optiſche Bild ſchiebt ſich als einzige nichtoptiſche Erſcheinung das fühlbare Element des Windes ein, der von der See her weht. In der zweiten Landſchaftsſchilderung Auguſt Sonntags ‹I. 6. 113› tritt das fühlbare Element des Windes, das nun auch zu einem hörbaren

wird, ſtärker als Ergänzung zu dem optiſchen Bild der Landſchaft ‹ausgedehnte Waſſerfläche des Meeres, Pfahlwerk und Damm mit Leuchtturm, die herbſtlichen Farben des Landes› hinzu.

Langreuters Schilderung der Landſchaft in den „Alten Neſtern" baſiert auf der Wiedergabe des optiſchen Bildes der Landſchaft: das grüne Dach der Buchenzweige, Waſſerläufe, Täler und rote Sandſteinfelſen, Blumen, Steinbrüche, Forſten und Ackerfelder. Doch treten hörbare und fühlbare Elemente in enge Relation zu dem optiſchen Bilde: Waſſerläufe rieſeln, Grillen ſchrillen in den Spalten des heißen Geſteins.

Stärker auf das optiſche Bild eingeſtellt iſt die Darſtellung der Landſchaft, durch die Veit Bielow in den „Unruhigen Gäſten" wandert: Täler und Höhen, dunkler Wald und baumloſe, mit Steinblöcken bedeckte Heiden, eine ſteil abfallende Felswand und das Licht der ſinkenden Sonne. Als einziges nicht-optiſches Element tritt das hörbare des rauſchenden Waſſers in den Wäldern hinzu.

In der Landſchaftsſchilderung im „Odfeld" ſchließlich ſind es die „waſſerziehenden" Strahlen der Nachmittagsſonne, das haſtig jagende, ſchwere, zerriſſene Gewölk, das Odfeld und die Abenddämmerung, die das optiſche Bild der Landſchaft ausmachen. Hinzu tritt in enger Ergänzung das hörbare und fühlbare Element des pfeifenden, ſcharfen und kalten Novemberwindes.

30. In der Erzählung Die alte Univerſität ‹1858› wird die Frühlingslandſchaft der Ebene vor den Harzbergen geſchildert ‹I. 4. 367 f›:

„Die Sonne ſpiegelte ſich in tauſend und aber tauſend funkelnden Tröpflein, die an den Gräſerſpitzen, an friſchen Laubblättern, an den ſtarren Tannennadeln hingen, die Lerchen ſangen hoch in der blauen Luft, tauſendfarbig, frühlingsfriſch leuchtete und blitzte die weite grüne, fruchtbare Ebene bis zum Elmwald hin."

31. In den Leuten aus dem Walde ‹1861—1862› heißt es von der Frühſommerlandſchaft im Winzelwalde ‹I. 5. 446›:

„Es war ein ſtiller, wolkenloſer Tag, in jener herrlichen Jahreszeit, wo Frühling und Sommer ſich die Hand reichen. Der Hochwald ſtand in ſeiner vollſten, friſcheſten Pracht, Dämmerung hier, dort blendendes Licht — dort flimmerndes Gemiſch von Licht und Schatten. Glorreich ſtrahlt die Nachmittagsſonne, aber ahnungsvoller Duft verſchleierte alle Ferne."

32. Und in der Erzählung Elſe von der Tanne ‹1863—1864› wird die Harzlandſchaft an einem Junitage wiedergegeben ‹I. 6. 229›:

„Lieblich lag der Sonnenmorgen über dem Walde, lieblich erregten ſich die Vögel in Baum, Strauch und blauer Luft, und jeder Quell ſprang und lief freudiger und mutwilliger in den Johannistag hinein."

33. Das Bergwirtshaus in der Erzählung Frau Salome ‹1874› liegt in einer Harzgegend, deren Sommerlandſchaft wie folgt geſchildert wird ‹II. 4. 316›:

„‹Das Wirtshaus liegt› in einer Gegend, wo die Tannen und Birken anfangen zu verkrüppeln. Das Waſſer ſickert moorig zwiſchen dem Geſtein,

den Heidelbeeren und der Heide, und der Wind hört selten auf zu singen; aber gewöhnlich heult er. Nur noch ein wenig höher hinauf erscheint das isländische Moos auf den Felsblöcken . . . Nun war es Sommer, in den Tagen, wo die Erdbeeren rot und die Heidelbeeren schwarz werden, wo der Fingerhut seine roten Kerzen anzündet, und das Harz duftiger und reichlicher den Tannen und Fichten entquillt. Die Sonne lag auf dem Gebirge, die Quellen rauschten zur Tiefe hinab . . ."

34. In den Unruhigen Gästen ⟨1884⟩ wiederum heißt es von der sommerlichen Harzlandschaft ⟨III. 2. 453⟩:

„Der Gebirgswind um Mitternacht hatte kein Regengewölk zusammengetrieben; im Gegenteil hatte er das Himmelsgewölbe womöglich noch reiner gekehrt und glänzender gemacht, als es am vergangenen Tag gewesen war . . . Nun lagen die Berge schon früh in der heißesten Sonne, die Tannenwälder dufteten Weihrauch; wie Goldtropfen entquoll ihnen das bernsteinfarbene Harz. Die Quellwasser blitzten und rauschten durch Schlucht und Kluft oder schlichen leise durch die bunten Wiesen."

35. Im Heiligen Born ⟨1859—1860⟩ schildert der Erzähler die Herbstlandschaft des Wesertales bei Holzminden ⟨I. 3. 51⟩:

„Der Tag war warm uud still, Wandervögel zogen hoch in der blauen, hellen Luft; der süße heimliche Duft, welchen der Herbst so künstlich zu weben versteht, lag über der ganzen Gegend. Silberne Marienfäden hielten die Felder übersponnen, oder schwebten langsam getragen einher und verhingen Weg und Steg."

36. Auch die Erzählung Der Marsch nach Hause ⟨1869—1870⟩ enthält die Schilderung einer Herbstlandschaft ⟨II. 3. 301⟩:

„Der Herbst des Jahres 1675 war gekommen, lachend wie ein rechter Bruder des Frühlings. Im weichverschleierten Sonnenlicht lag die Rheintalebene zwischen den Bergen des Bregenzer Waldes und den Bergen von St. Gallen und Appenzell. Lachend tanzte der junge Fluß dem Bodensee zu, als ob er nie Felstrümmer und Hochwaldsbäume vor sich hergeschleudert habe . . ."

37. Und im Meister Autor ⟨1872—1873⟩ erzählt Kunemund ⟨II. 3. 416⟩:

„Na nun war es so ein Tag im Spätherbst; wissen Sie, so um die Zeit, wo das Laub von den Bäumen geht, ohne daß der Wind dran stößt, und wo man an dem leisen Geknick und Gerieſel im Walde merkt, was für eine Stunde es im Jahre ist. Der Tag war neblig oben und die Luft unten warm . . ."

38. Am Eingang der Erzählung Höxter und Corvey ⟨1873—1874 wird die winterliche Weserlandschaft geschildert ⟨II. 4. 108⟩:

„Es war ein winterlicher feuchtkalter Tag. Schweres Regen- und Schneegewölk wälzte sich über den Solling. Die geschwollene, stets hastige und übereilige Weser rollte ihre erbsengelben Fluten in anscheinend völlig breiartigen Wirbeln aus den Bergen zwischen Fürstenberg und Godelheim und Meigadessen her, quirlte durch das kahle Weidengebüsch und das welke Röhricht der Ufer und ärgerte sich über jeden Widerstand, der ihr auf ihrem Wege aufstieß."

Den Landschaftsschilderungen dieser letzten Gruppe ist gemeinsam, daß in ihnen die dargestellten Landschaften für die Jahreszeiten

typiſch ſind, in denen ſie vom Erzähler oder ſeinen Romanfiguren wahrgenommen werden.

Die Landſchaftsſchilderung in der Erzählung „Die alte Univerſität" ſtellt eine Frühlingslandſchaft dar.

Sommerlandſchaften — die Raabe überhaupt in ſeinen Landſchaftsdarſtellungen bevorzugt — haben die Landſchaftsdarſtellungen in den „Leuten aus dem Walde" ⟨Frühſommer⟩, in „Elſe von der Tanne" ⟨Juni⟩, in „Frau Salome" ⟨Sommer⟩ und in den „Unruhigen Gäſten" zum Vorwurf.

Herbſtlandſchaften ſtellen die Landſchaftsſchilderungen in dem Roman „Der heilige Born", in der Erzählung „Der Marſch nach Hauſe" und im „Meiſter Autor" dar.

Als winterlich erſcheint ſchließlich die in der Erzählung „Höxter und Corvey" wiedergegebene Landſchaft.

Die äußere Form der Darſtellung iſt bei den Schilderungen dieſer Gruppe verſchieden, doch tritt bei den meiſten Landſchaften zu dem optiſchen Bilde die Wiedergabe verſchiedener nicht-optiſcher Elemente hinzu.

Das optiſche Bild der Frühlingslandſchaft in der Erzählung „Die alte Univerſität" — Glanzerſcheinung des von Tautropfen reflektierten Sonnenlichtes, die bunte, weite grüne Ebene, blaue Luft und der Elmwald — wird abgerundet durch das hörbare Element der ſingenden Lerchen.

Die Frühſommerlandſchaft in den „Leuten aus dem Walde" iſt ganz auf das optiſche Bild eingeſtellt: wolkenloſer Himmel, Hochwald, Dämmerung und blendendes Licht, Flimmer von Licht und Schatten, Schein der Nachmittagsſonne und Sonnenduft, der die Ferne verſchleiert.

Die Schilderung der Julilandſchaft in der Erzählung „Elſe von der Tanne" umfaßt optiſche und akuſtiſche Erſcheinungen in gleich ſtarkem Maße: Der Sonnenmorgen mit ſeiner blauen Luft liegt über dem Walde, in deſſen Bäumen und Sträuchern der Geſang der Vögel aufklingt, und die Quellen ſpringen und laufen in den Tag hinein.

Sichtbare, hörbare und riechbare Erſcheinungen der Landſchaft vereinigen ſich in der Schilderung der Erzählung „Frau Salome" zum Bild der ſommerlichen Harzlandſchaft, das in den „Unruhigen Gäſten" noch durch die Wiedergabe des fühlbaren Elementes der Temperatur erweitert wird.

Die Herbſtlandſchaft im „Heiligen Born" wird durch ein fühlbares Element eingeleitet, um dann in ein rein optiſches Bild auszuklingen — und in der Erzählung „Der Marſch nach Hauſe" beſchränkt ſich die Schilderung der Herbſtlandſchaft lediglich auf die optiſchen Erſcheinungen: weichverſchleiertes Sonnenlicht, Rheintalebene zwiſchen den Bergen und die Bewegung des Fluſſes.

In der Schilderung im „Meiſter Autor" ſind hörbare, ſichtbare und fühlbare Elemente zum Bild der Landſchaft gerundet.

Die Landſchaftsſchilderung in der Erzählung „Höxter und Corvey" endlich bringt ebenfalls fühlbare, ſichtbare und hörbare Erſcheinungen der Landſchaft zur Wiedergabe.

Zuſammenfaſſung. Betrachten wir die oben analyſierten Landſchaftsdarſtellungen im Zuſammenhang, ſo erhalten wir — je nach dem Geſichtswinkel, unter dem der Dichter oder ſeine Romancharaktere zur Landſchaft Stellung nehmen — zunächſt vier Gruppen von Landſchaftsdarſtellungen, die ſich weniger durch ihren formalen Bildinhalt als vielmehr weſentlich durch die Verſchiedenheit ihres Wahrgenommen-ſeins und der Stellung des Menſchen zu ihnen unterſcheiden. Gemäß den Analyſen, auf deren numerierte Belegſtellen im folgenden Bezug genommen wird, können wir zuſammenfaſſend dieſe Gruppen einteilen in: 1. Regielandſchaften, in deren Darſtellung der Dichter unperſönlich dem Genießenden ein allgemeines Bild des Landſchaftsraumes vermitteln will, in dem ſeine Erzählung ſpielt ⟨No. 1—4⟩; 2. Ausſichtslandſchaften die vom Dichter oder ſeinen Romangeſtalten von erhöhten Punkten aus wahrgenommen werden ⟨No. 5—10⟩; 3. Ausſichtslandſchaften, in denen der Wahrnehmende ſich gleichſam am Rande der Landſchaft befindet ⟨No. 11—19⟩; 4. Landſchaft als Bewegungsraum des wahrnehmenden Dichters oder ſeiner Romangeſtalten ⟨No. 20—29⟩. Zu dieſen vier Gruppen tritt als fünfte Gruppe die jener Landſchaftsdarſtellungen hinzu, in denen die dargeſtellte Landſchaft zur Beſtimmung uud als typiſcher Ausdruck beſtimmter Jahreszeiten dient ⟨No. 30—38⟩.

Der formale Bildinhalt ⟨d. h. die formalen Elemente der Landſchaft, die in der Darſtellung wiedergegeben ſind⟩, in dem auch die nicht-optiſchen Elemente der Landſchaft mit einbeſchloſſen ſind — von der Wiedergabe des Gefühlsgehaltes wird weiter unten zu reden ſein — iſt im allgemeinen für alle oben beſtimmten Gruppen derſelbe, nur daß ſich gelegentlich — vor allem bei den Regielandſchaften, die keinen auf Stimmungselementen beruhenden Gefühlsgehalt aufzuweiſen brauchen — die Darſtellung auf die reine Raumgeſtalt beſchränkt oder doch die Stimmungselemente weſentlich zurückdrängt. Auch in der Wiedergabe der Akzidenzien finden ſich Variationen, indem zuweilen die rein optiſchen Erſcheinungen allein dargeſtellt werden, in den meiſten Fällen ſich jedoch den optiſchen Elementen auch klangliche, riechbare und — in weiterem Abſtand — fühlbare Elemente in der Darſtellung geſellen. Die Frage, die uns nun hier zunächſt zu beſchäftigen hat, iſt jedoch nicht die Frage, welche Elemente der Landſchaft dargeſtellt werden ⟨was für den Einzelfall ja bereits in den Analyſen feſtgeſtellt wurde⟩, ſondern die Frage danach, wie Raabe die räumliche Anordnung der optiſchen Landſchaftselemente zur Darſtellung bringt, d. h. mit welchen Mitteln er in dem Genießenden eine Raumvorſtellung erweckt.

Die Darſtellung der räumlichen Ausdehnung der Landschaft iſt ein Problem der Anſchaulichkeit: von ihrer Behandlung iſt es ab-

hängig, ob es dem Dichter gelingt, das Bild der Landſchaft ſo wiederzugeben, daß es ohne Schwierigkeit als dreidimenſional empfunden wird. Für Raabe laſſen ſich — ſoweit er es nicht im allgemeinen dem Leſer überläßt, ſich aus den gebotenen Formvorſtellungen eine eigene Vorſtellung des Landſchaftsraumes zu bilden — drei Darſtellungsarten des landſchaftlichen Raumes unterſcheiden, die, ihrer künſtleriſchen Intenſität nach verſchieden, in ſeinen Werken nebeneinander erſcheinen.

Die einfachſte dieſer Raumdarſtellungen begnügt ſich im allgemeinen, damit dem Leſer durch Richtungsangaben und Aufzählungen in einer gewiſſen ſtereotypen Technik den Landſchaftsraum deutlich zu machen. Eine der typiſchſten dieſer „mechaniſchen" Raumdarſtellungen findet ſich in dem frühen Roman „Der heilige Born", wo ⟨No. 1⟩ Raabe durch die Aufzählung der Berge den Himmelsrichtungen folgend — Oſten, Süden, Weſten, Nordweſten, Nordoſten — richtungsangebend eine Raumvorſtellung zu erwecken ſucht. Aber auch in dem dreißig Jahre ſpäter verfaßten „Stopfkuchen" findet ſich ⟨No. 19⟩ eine gleiche Darſtellung, die in Verbindung mit den Himmelsrichtungen — Ausſicht nach Norden und Süden, nach Oſten und Weſten — durch die ſehr vage aufzählende Ortshinweiſung — „Da war in der Tiefe die Stadt, da zur Seite das Dorf Maiholzen, da der Wald, da das freie Feld und da die fernen blauen Berge . . ." — eine Raumvorſtellung zu geben verſucht, wobei allein ſchon das ſtereotyp wiederkehrende Adverb „da" mechaniſch wirkt. Zur gleichen Kategorie der Raumdarſtellung gehören die Darſtellungen im „Letzten Recht" und in den „Alten Neſtern", in denen das eine Mal ⟨No. 7⟩ neben den Richtungsangaben — „Gegenüber" und „zur Seite" — energiſcher als in den vorher beſprochenen Darſtellungen durch die Unbegrenztheit des Blickes in die Ferne der Raum betont, das andere Mal ⟨No. 27⟩ durch die Bewegung des Fahrens ſchon die Raumvorſtellung hervorgerufen wird, die durch Aufzählung — „dann und wann ſah man in ein Tal, dann wieder trat der rote Sandſtein bis dicht an den Weg heran" — verſtärkt werden ſoll.

Neben dieſen Darſtellungen, die durch eine gewiſſe äußerliche Genauigkeit den Raum wiederzugeben verſuchen, bringt die zweite Darſtellungsart den Raum zur Wirkung, indem ſie einmal den Gegenſatz von Nähe und Ferne betont und den Blick durch den Landſchaftsraum wandern läßt, oder aber indem ſie die Bewegung der Landſchaftsformen aufnimmt und ſie durch äußerliche Richtungsangaben raumbildend unterſtützt. Der Gegenſatz Nah-Fern, von Raabe am häufigſten verwendet, ruft die Raumvorſtellung in dem Leſer hervor, indem er entweder ausdrücklich genannt, oder aber durch die zwangloſe Verbindung von Vordergrund und Horizont hervorgerufen wird. Für die Art der Betonung des Gegenſatzes mögen die Darſtellungen aus dem Briefroman „Nach dem großen Kriege" und aus dem Roman „Unruhige Gäſte" dienen, die zeitlich zwanzig Jahre auseinander liegen. In der Darſtellung „Nach

dem großen Kriege" ⟨No. 5⟩ wird bei der Ausſicht von einem Berg, deſſen Raumhöhe durch das Gefühl des Erhabenſeins „über allen Wipfeln und Gipfeln" deutlich gemacht iſt, das „nahe Grün und das ferne Blau" hervorgehoben und die Raumvorſtellung durch die Ausdehnung der Ebene und die äußerliche Richtungsangabe „ſüdwärts" verſtärkt. Ganz ähnlich iſt es in der Darſtellung in den „Unruhigen Gäſten", wo ⟨No. 10⟩ der Blick „in die Nähe und Ferne" geht, über die Eſchenwipfel unter dem Fenſter des Zimmers hinweg „meilenweit" ⟨man beachte, wie hier durch das geographiſche Maß gerade infolge ſeiner unbeſtimmten Angabe die räumliche Diſtanz verbildlicht wird⟩ über die Berge bis weit in die Ebene hinaus, die ſich in der blauen Ferne verliert. Die zwangloſe Verbindung von Vordergrund und Horizont, als Mittel die Raumvorſtellung hervorzurufen, findet ihren typiſchen Ausdruck in den Darſtellungen wieder im Roman „Nach dem großen Kriege" und — wiederum etwa zwanzig Jahre ſpäter — in dem Roman „Das Horn von Wanza", die wir als Beiſpiele herausgreifen. In dem Roman „Nach dem großen Kriege" erweckt die Darſtellung ⟨No. 12⟩ durch die Wiedergabe der ſtufenweiſen Folge von Vordergrund ⟨Mauerbrüſtung und grünes Wieſental⟩, Mittelgrund ⟨ſanftgeſchwungene Hügel, Kornfelder, Wald⟩ und Horizont ⟨Begrenzung durch die Gebirgskette⟩ eine eingehende Raumvorſtellung, die mit ähnlichen Mitteln — knapper nur und weniger detailliert — durch die Darſtellung im „Horn von Wanza" ⟨No. 17⟩ hervorgerufen wird, in der Vordergrund ⟨Gärten von Wanza⟩ und Horizont ⟨Thüringer Berge⟩ durch den richtungsbetonten Weg des Blickes ⟨„ſüdwärts"⟩ geeint werden und ſo die Vorſtellung des Raumes erreichen. Raumvorſtellung erweckend durch die Bewegung der Landſchaftsformen in Verbindung mit äußerlichen Richtungsangaben wirken ſolche Darſtellungen, in denen entweder durch den wechſelvollen Inhalt des Landſchaftsbildes oder durch die wechſelnden Maßverhältniſſe der Landſchaftselemente eine gewiſſe raumfüllende Bewegung in die Landſchaft hineingeſehen wird, die durch orientierende Richtungshinweiſe ſachlich verſtärkt werden ſoll. Nehmen wir hierfür als Beiſpiele die Darſtellungen in den Erzählungen „Horacker" und „Drei Federn". Im „Horacker" ⟨No. 8⟩ ſind es die bewegungshaltende Linie des Fluſſes, der ſich durch die Landſchaft „ſchlängelt", und der bewegungsreiche Wechſel zwiſchen Bergland, Wieſen und Ackerfeldern, die beide — zuſammen mit dem Wald, der ſich „gegen Weſten" über den Geſichtskreis hinausdehnt — dem Leſer eine Raumvorſtellung vermitteln. Anders bei der Darſtellung in den „Drei Federn", wo ⟨No. 25⟩ die ſich ändernden Maßverhältniſſe von Landſchaftselementen zueinander — Flußmündung, Land, Meer — in ſtarker Bewegungsrichtung zum Raum hin ⟨die Waſſermaſſen des Fluſſes drängen die Marſchen „in immer weitere Ferne"⟩ in Verbindung mit Richtungsangaben ⟨„zur Rechten" und „zur Linken", „nach allen Seiten hin"⟩ die Vorſtellung des landſchaftlichen Raumes hervorrufen.

Die dritte Art der Raumdarſtellung unterſcheidet ſich von den

beiden vorhergehenden Arten dadurch, daß in ihr nicht mehr äußerliche Aufzählung, bestimmte äußerliche Richtungsangaben und ein ausgesprochener Gegensatz Nah-Fern als Mittel verwendet werden, um die Raumvorstellung hervorzurufen und Uebersichtlichkeit zu schaffen, sondern diese Wirkungen erreicht werden, indem Raabe entweder einen allgemein gehaltenen Begriff des Raumes zu vermitteln sucht, oder indem er das Moment der Fortbewegung des Wahrnehmenden als raumbildend verwendet. Es ist natürlich, daß sich die Wiedergabe allgemeiner Raumbegriffe vor allem in den Darstellungen von Regielandschaften findet — in denen es sich meist um größere Landschaftsräume handelt, die nicht zu einer bestimmten wahrnehmenden Person in Beziehung gesetzt werden — und die raumbildende Verwendung des Fortbewegungsmomentes in den Landschaften, die als Bewegungsraum dienen. Nehmen wir als Beispiel für das Hervorrufen der Raumvorstellung durch allgemeine Raumbegriffe die Darstellungen aus dem „Schüdderump" und aus „Pfisters Mühle", die aus den sechziger und aus den achtziger Jahren stammen. Im „Schüderump" ⟨Nr. 2⟩ wird die Raumvorstellung hervorgerufen durch geographische Bezeichnungen ⟨Harzgebirge, Vorberge, norddeutsche Ebene⟩, die durch ihren festumrissenen Begriff in dem Leser assoziativ den Eindruck des Raumes erwecken, wobei sie durch das Bewegungsmoment der Landschaftsformen ⟨Hinausschieben der Vorberge, Lauf der Täler⟩ unterstützt werden. Auch in dem Sommerferienheft von „Pfisters Mühle" ⟨Nr. 3⟩ liegt der Schwerpunkt der Raumdarstellung auf einem geographischen Begriff ⟨helle, weite Ebene⟩ zu dem aber abrundend die Begriffe „Horizont" und „Ferne", die raumfüllenden Elemente „Wiesen und Kornfelder" und allgemeine Richtungsangabe ⟨„Feld- und Fahrwege nach allen Richtungen"⟩ hinzutreten. Für die raumbildende Verwendung des Fortbewegungsmomentes mögen die Darstellungen in den „Kindern von Finkenrode" und in dem Roman „Unruhige Gäste" als Beleg dienen, in denen das eine Mal ⟨Nr. 21⟩ das Hineinbewegen in den Raum durch die Wiederholung — „Hinein! Hinein in den blitzenden, leuchtenden Wintermorgen!" — dynamisch betont und das andere Mal ⟨Nr. 28⟩ der durch die Fortbewegung hervorgerufene Wechsel landschaftlicher Formen als raumbildend empfunden wird.

Haben wir bisher in der äußeren Form der Landschaftsdarstellung die Orientierung zum Raum hin als wesentlich für die Anschaulichkeit der Schilderung hervorgehoben, so ist nun weiterhin für diese Anschaulichkeit von Bedeutung, daß nicht — wie es die Naturalisten propagierten — in formaler Naturtreue die Landschaft abgeschrieben wird, wobei selbst im besten Falle auch nur ein Begriff der Elemente gegeben wird, nicht die Elemente selbst, sondern daß eine Auswahl notwendig bedingter Landschaftselemente sich in der Darstellung übersichtlich zum künstlerischen Bild der Landschaft einen, das immer Abbild der Wirklichkeit bleibt — aber geformt durch die Kraft der künstlerischen Persönlichkeit. Aehnlich wie Keller ⟨39⟩ beschränkt sich nun Raabe — vor allem in seinen späteren Werken — in seinen Darstel-

lungen darauf, die Landschaft nicht in ihren Einzelheiten zu beschreiben, sondern ihr Bild im allgemeinen in großen Zügen zu fassen und wiederzugeben. Er pflegt – wie Müller es in seinem Aufsatz deutet (40) – vor allem die charakteristischen Formen." Durch diese Beschränkung auf wenige aber bedeutende Form- und Linienelemente der Landschaft – Berge, Höhenzüge, Hügel und Täler, weite Ebenen, Wälder, Wiesen und Ackerfelder, Fluß- und Bachläufe – die zumeist nur angedeutet, nicht ausführlich beschrieben werden, versucht Raabe zusammen mit der übersichtlichen Darstellung ihrer Anordnung im Raume eine anschauliche Bildvorstellung zu erreichen, die – ohne zu einer ausgesprochenen plastischen Gegenständlichkeit zu kommen – der Fantasie des Lesers freien Spielraum läßt. Es ist dabei aber nicht zu verkennen, daß der Dichter – worauf auch Trüper bereits hingewiesen hat (41) – ebenso wie bei den meisten seiner Raumdarstellungen auch bei der Darstellung der landschaftlichen Formelemente einer gewissen Manier verfällt, die, aus seinem Landschaftsgefühl heraus zu erklären, der typischen Ebene gegenüber am stärksten ist, während die Darstellungen des Berglandes sich im allgemeinen als etwas differenzierter erweisen. Diese manierierte Darstellung der Landschaftsformen und ihrer räumlichen Anordnung beruht aber nun m. E. nicht auf einem Nicht-Können, sondern diese „Manier" ist darauf zurückzuführen, daß für Raabe Raum und Formen der Landschaft im Rahmen seiner Prosa nur formale Bedeutung zukommt, daß sie nur anschauliche Folie ohne irgendwelche selbständige Bedeutung sind, während der Schwerpunkt der Landschaftsdarstellungen auf ihrem Stimmungsgehalt liegt, der sie zum optischen Geschehen in bestimmte Beziehungen setzt.

Wie in der Einleitung dargelegt wurde, beruht der Stimmungsgehalt der Landschaft auf ihren Stimmungselementen und den durch diese ausgelösten Gefühlen. Die Frage, die uns also im folgenden zu beschäftigen hat, geht darauf, festzustellen, ob und wie es Raabe gelingt, dem Leser den in ihm ausgelösten Stimmungsgehalt der Landschaft so zu vermitteln, daß der Leser in die gleiche Stimmung versetzt wird. Das Problem der Vermittelung dieses Gefühlsfluidums können wir als das Problem der inneren Form der Landschaftsdarstellung bezeichnen.

In seinem Aufsatz „Was lesen wir von Raabe?" hat W. Stapel (42) Raabe als einen „Dichter der Intensität" bezeichnet und darauf hingewiesen, daß Raabe „sowohl ein Ding, einen Menschen, eine Landschaft" nicht „in klarer, runder Gegenständlichkeit" hinstellt, wie Stapel es für Keller annimmt, sondern daß er „uns mit unerhörter Eindringlichkeit das innerste Gefühl, das Dinge und Menschen in uns erregen", wiedergibt. Wenn dieses Urteil Stapels im allgemeinen auch zu Recht besteht, so scheint mir die „Intensität" in der Wiedergabe des landschaftlichen Stimmungsgehaltes doch nicht bis zum „innersten Gefühl" vorzustoßen, sondern trotz aller Stimmungswahrheit in peripheren Gefühlen befangen zu bleiben, weil Raabe das zum innersten Erfühlen notwendige zentrale Landschaftserlebnis fehlt.

Charakteristisch für den Dichter scheint mir die Stellung zu sein, die er in den achtziger Jahren selber zu diesem Problem des landschaftlichen Stimmungsgehaltes nimmt, wenn er in seiner Erzählung „Villa Schönow" schreibt (III. 2. 90): „Es war ein Sommerabend, wie er nicht im Buche stand — aus dem einfachen Grunde nicht, weil noch kein Buch imstande gewesen ist, dergleichen leiswandelnde Dämmerung, laue Luft, schämigmutwilliges Sternefimmern, lieblicher Hauch von Wäldern und von Wiesen her, und was sonst noch dazu gehört, zwischen seinen Druckpapierblättern fest zu bannen". In diesem einen Satz wird Raabes Erkenntnis deutlich, daß es ihm nur bis zu einem gewissen Grade möglich ist, der landschaftlichen Stimmung sprachlichen Ausdruck zu verleihen, während ein Rest von Gefühlswerten bleibt, der sich für ihn nicht in Worte „festbannen" läßt. Die Stimmung der Landschaft spricht wohl zu ihm und wird von ihm verstanden, aber sie erfüllt seine Seele nicht mit zutiefst erfühlter kosmischer Verbundenheit, die sich in der Gestaltung niederschlagen müßte. Und wie ihm Landschaft nie leidenschaftdurchglühtes seelisches Erlebnis wird, so bleibt auch Raabes Darstellung ihres Stimmungsgehaltes im Vorhof des Erlebens: in der sinnlichen Freude an der gegenwärtigen Schönheit, die er dem Leser durch seine Prosa zu vermitteln sucht, um ihn so in die gleiche Stimmung zu versetzen, die in ihm durch sie ausgesöst wurde.

Raabes Stil, mit dem er seine Prosa vorträgt, ist bedingt durch die traditionelle behagliche Breite des epischen Erzählers, der selber — vor allem häufig in seinen Frühwerken — mit Zwischenbemerkungen sich an seine Leser wendet (wobei sich zuweilen die direkte Anrede findet). Aber seine Perioden zeigen im allgemeinen nicht das sprachlich-rhytmische und logische Ausgewogensein, wie wir es bei Goethe, Keller und — in neuer Zeit bei Thomas Mann und Ricarda Huch finden, sondern sie gehen in den Anfängen seines Schaffens unbekümmert und oft weitschweifig verschachelt jedem Einfall nach und zeigen erst seit den „Drei Federn" einen strafferen, bewußteren Aufbau (43), der auch zu einem Kürzerwerden der Sätze führt. Aber wenn auch der Stil des Dichters einen sinnlichen, bildhaften, behaglichen Vortrag hat, so bleibt er im allgemeinen doch im Grunde unrhythmisch und führt zuweilen zu Wortbildungen — „Frühlings-Nachmittagssonne" (I. 2. 305), „allesdessenungeachtet" (II. 1. 26), „Sommerspätnachmittagssonnenschein" (III. 5. 125), um nur einige hervorzuheben — die ohne sprachlich-rhythmisches Gefühl sich wie Ungeheuer in dem Satzgefüge ausnehmen.

Die Wiedergabe des Stimmungsgehaltes in den Landschaftsdarstellungen ist so im wesentlichen bedingt durch Raabes gefühlsmäßige Einstellung zur Landschaft und durch seinen Stil, der, wie wir oben gesehen haben — im Grunde unrhythmisch — mit der sinnlich-behaglichen Breite des Erzählers vorträgt, der Zeit hat. Zur Erweckung der Stimmung dient nun — neben der übersichtlich-anschaulichen Darstellung der Landschaftsformen und -linien und ihrer räumlichen Anordnung — vor allem die den Raum füllende und die Formen der

Landſchaft in ihrer Hülle einende Maſſe von Licht und Luft, die je nach der Lichtintenſität verſchiedene Beleuchtungen hervorruft, die für die verſchiedenen Landſchaftscharaktere eine verſchiedene Bedeutung haben. Nur ſelten läßt Raabe dieſe Beleuchtung der Landſchaft unerwähnt. In den meiſten Fällen genügt ihm dabei die bloße Angabe der Beleuchtung als ſolcher, wobei es dem Leſer überlaſſen bleibt, ſich die durch den allgemeinen Gefühlsgehalt des gewählten Subſtantives gebildete Stimmungseinheit aus ſeiner Phantaſie abrundend zu ergänzen. So wird z. B. die Beleuchtung der ſommerlichen Landſchaft häufig durch die einfache Angabe vermittelt, daß die Sonne über der Landſchaft liegt: „Doch die Sonne liegt auf der Landſchaft, während wir auf dem Gipfel des . . . Berges ſtehn und uns umſchauen" ⟨II. 1. 416⟩ — „⟨Im⟩ Sonnenſchein lag die bunte, grüne, hügelige Landſchaft" ⟨III. 1. 600⟩. Doch finden ſich in Raabes Werken auch genügend Darſtellungen, in denen die jeweilige Beleuchtung durch ſchmückende Beiwörter ſtärker gefühlsbetont wird und ſo unmittelbar den Leſer in die Stimmung verſetzt, die Raabe ſelber empfunden hat: Der Sonnenmorgen liegt „lieblich" über dem Walde ⟨I. 6. 229⟩ die „ſüße Helle des Sommerabends" hängt nach Sonnenuntergang in der Luft ⟨II. 1. 554⟩ und die Berge der Alpen blitzen im „heitern Licht" des Tages ⟨II. 3. 245⟩.

Unter den Beleuchtungen der dargeſtellten Taglandſchaften ſpielen nun das helle Sonnenlicht des Sommers und das „weichverſchleierte" ⟨II. 3. 301⟩ Licht des Herbſtes, die im allgemeinen „eine behagliche und jedwedem Erdending wohlgefällige Stimmung" ⟨II. 1. 417⟩ hervorrufen, die größte Rolle. Weniger häufig findet ſich die „trübe" ⟨II. 5. 17⟩ Beleuchtung dunkler Regen- und Herbſttage, die zumeiſt eine „die Seele niederdrückende" ⟨I. 3. 320⟩ Stimmung auslöſt.

Neben den Darſtellungen, in denen der Stimmungsgehalt der Beleuchtung unmittelbar durch den Gefühlsgehalt der gewählten Worte wirkſam wird, finden ſich gelegentlich ſolche Darſtellungen, in denen durch reflektierende Betrachtung über die Beleuchtung ihr Stimmungsgehalt nicht mehr unmittelbar empfunden und wiedergegeben, ſondern gedacht wird. So wird in der Erzählung „Im alten Eiſen" die Stimmungswirkung der Abendrotbeleuchtung nicht vermittelt ſondern pſychologiſch ausgedeutet ⟨III. 5. 137⟩: „Kein heiterer, blauer, kein Regenhimmel, kein klarer Sonnenauf- oder Untergang übt ſolche geheimnisvolle, bald bängliche, bald beruhigende Wirkung, ſolche Magie auf das Menſchengemüt aus, wie dieſer blutfarbene Strich, wenn es Abend werden will, nach einem unruhvollen, ſtürmiſchen, oder auch — in ſtumpfer Langeweile vergangenen Tage". Dieſe theoretiſierende — man möchte ſagen: mit erhobenem Zeigefinger vorgetragene — pſychologiſch fundierte Betrachtung bringt trotz aller Definitionen den Leſer in kein ſtimmungsmäßiges, ſondern in ein gedankliches Verhältnis zur Landſchaftsbeleuchtung und ihrem Stimmungsgehalt und bleibt ohne ſinnliche Wirkung. Im allgemeinen aber bleiben die Landſchaftsdarſtellungen des Dichters frei von ſolchen Reflexionen, die ſich zwiſchen die Landſchaft und das urſprüngliche Gefühl ſchieben, und verſuchen,

rein die Stimmung zu vermitteln, in der die Landſchaft vom Dichter empfunden wird.

Eine beſondere Stimmung geht von der Beleuchtung der Nachtlandſchaften durch das weiße Mondlicht aus, daß Raabe gern als „magiſch" bezeichnet und deſſen ſtimmungſchaffende Verwendung bei ihm z. T. ſtark an die Mondſcheinlandſchaften der Romantiker anknüpft, worauf auch Raabe ſelber in ſeinem Briefroman „Nach dem großen Kriege" hinweiſt ⟨I. 3. 434⟩: in der Mondnacht tanzen Irrlichter und die weiße Geſtalt des Aennchen auf der Waldwieſe, „als ſei ein Märchen von Novalis oder Ludwig Tieck . . . in die Wirklichkeit getreten". Dieſe ſtarke Wirkung des Mondlichtes beruht darauf, daß in der Nacht Formen und Linien der Landſchaft weſentlich zurücktreten und ſo das „magiſche" Licht des Mondes ſich in ſtärkſter, ungebrochener Intenſität entfalten kann. Die dadurch ausgelöſte Stimmung wird „lyriſcher", als es bei Tagbeleuchtungen der Fall iſt, da durch die Beleuchtung alle Schwere der Landſchaft aufgehoben ſcheint und ſo die Stimmung „Mondlicht" in Reinkultur ermöglicht wird: „tief und immer tiefer in die Mondſcheinnacht hinein" ⟨I. 3. 105⟩ weitet ſich der Blick zum Unendlichen.

Die reine Mondſcheinlandſchaft findet ſich als Landſchaftsbild bei Raabe ſelten: in den meiſten Fällen iſt ſie durch ihre ſtarke Stimmungswirkung unmittelbar einem ſeeliſchen Vorgang der Romancharaktere verhaftet. Gelegentlich, in ſeiner Erzählung „Deutſcher Mondſchein", wird dabei die Wirkung des Mondlichtes recht energiſch von Raabe verſpottet, wenn der Juriſt Löhnefinke zunächſt aus Angſt vor dieſer Wirkung die Flucht ergreift, um zuletzt ſich ihr ekſtatiſch hinzugeben ⟨II. 3. 237⟩: „Die Wieſen liegen im weißen Lichte — o wie ſchön, wie wunderbar! . . . Meine Seele iſt im harmoniſchen Fließen der Welt ein Tropfen, ein glänzender, lichterfüllter Tropfen. Kollege, laſſen Sie uns hinaustreten in die holde Natur . . ."

Bringt die Beleuchtung mit ihren Wirkungen von Licht und Luft der Landſchaft eine ganz ſpezifiſche Stimmungseinheit, ſo rufen die andern Stimmungselemente — Glanzerſcheinungen, Farben, Bewegung, Duft und Temperatur — durch ihre mannigfaltigere Erſcheinung weſentlich neue Stimmungseffekte hervor, die den Stimmungsgehalt der Landſchaft bereichern und vertiefen. Die Wiedergabe dieſer ſtimmungſchaffenden Elemente erfolgt bei Raabe in der Entwicklung ſeines literatiſchen Schaffens in verſchiedener Weiſe und zeigt in den Werken eine ſich ſteigernde Intenſität in der Vermittlung der durch ſie ausgelöſten Stimmung. Seine Landſchaftsdarſtellungen weiſen im weſentlichen alle dieſe Stimmungselemente auf, doch iſt unverkennbar, daß die Wiedergabe der Landſchaftsfarben ſich durchgehend auf die Skala der Hauptfarben — Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Weiß, Schwarz, Grau beſchränkt und wenig Nuancierungen aufweiſt, während der Hauptakzent der Stimmungen für Raabe vornehmlich auf den Bewegungsmomenten von Waſſer und Wind, auf Düften und auf den durch das Licht hervorgerufenen Glanzerſcheinungen liegt. Auch die Wiedergabe der klanglichen Stimmungselemente iſt im allgemeinen

auf wenige Typen von Klang und Geräusch beschränkt: Gesang der Vögel; Geräusch des Windes, das in verschiedenartiger Gestalt auftritt; Geräusche, die durch Wasser hervorgerufen werden, und endlich als typisches Geräusch des Sommers das anhaltende Zirpen und Schrillen der Grillen. Nur ganz vereinzelt finden sich auch andere klangliche Motive. Beruht die Stimmungsvermittlung nun darauf, daß nicht die ausgelösten Gefühle beschrieben werden, sondern die Dinge selbst mit all ihren sinnlichen Eigenschaften, durch die sie in uns die Freude an der „augenblicklichen Lieblichkeit der Erde" erwecken, so geht der Stimmungsreiz der Landschaftsschilderungen davon aus, daß in ihnen einander kongruente stimmungtragende Elemente der Landschaft sich zum einheitlichen Stimmungsbild fügen, dessen Wirkung abhängig ist von der Gestaltungskraft des Dichters, der durch Wortwahl und Satzgestaltung, durch organische Verbindung von innerer und äußerer Form der Darstellung den Reiz der Landschaft nicht nennt sondern stimmungswahr vermittelt.

Um den Stimmungsreiz, der von Raabes Landschaftsschilderungen ausgeht, zu untersuchen, betrachten wir im folgenden Darstellungen aus verschiedenen Perioden seines Schaffens und versuchen an ihnen festzustellen, wie seine Gestaltungskraft den Stimmungsreiz dem Leser vermittelt und den einheitlichen Stimmungen gerecht wird, die den Landschaften verschiedener Jahres- und Tageszeiten eigentümlich sind.

Schon in einer seiner frühesten Landschaftsschilderungen, in der Erzählung „Der Student von Wittenberg", die in den fünfziger Jahren niedergeschrieben wurde, versucht Raabe ⟨Nr. 11⟩ über eine gewisse konventionelle Form der Darstellung hinaus den Stimmungsreiz wiederzugeben, der von einer sonnenüberglänzten Frühlingslandschaft ausgeht. Aber diese Wiedergabe wird im Grunde doch nicht zu einer inneren Form der Darstellung, sondern sie bleibt durch äußerlich verknüpfte Aufzählung, die z. B. vergeblich durch Anhäufung von Vogelnamen — „das Volk der Waldsänger, Distelfink und Grasmücke, Baumheckel und Baumkletterlein, Rotbrüstlein und Zaunschlüpferlein, Schwäderlein und Greinerlein" — den „Lobgesang" als Stimmung zu vermitteln sucht, ohne tiefere Stimmungswirkung, wozu noch das unschöne Wort „Frühlingsnachmittagssonne" kommt, über das man unwillkürlich stolpert. Stärker und einheitlicher wird die Stimmung der geschilderten Frühlingslandschaft in der Erzählung „Die alte Universität" — um wenige Jahre später als „Der Student von Wittenberg" — offensichtlich ⟨Nr. 30⟩: In großen Zügen wird durch die Wiedergabe der stimmungtragenden Elemente — des durch die Sonne an den Tautropfen hervorgerufenen Glanzes, des Lerchengesangs „hoch in der blauen Luft" und der „tausendfarbig" leuchtenden Ebene — in einheitlich zusammenfassenden Sätzen, die durch Strichpunkte eingeteilt aber nicht unterbrochen werden, dem Leser die eigentümliche Stimmung vermittelt, die von der bunten, leuchtenden, von Lerchengesang erfüllten Frühlingslandschaft ausgeht. Von Bedeutung sind dabei die gewählten Verben und schmückenden Beiworte, die alle einheitlich auf dieselbe sinnliche Wirkung und auf e i n e Stimmung

hinarbeiten: ſpiegeln, leuchten, blitzen, ſingen, funkelnd, friſch, ſtarr, blau, tauſendfarbig, frühlingsfriſch. Aber gerade durch die Anhäufung meiſt gleichwertiger Verben z. B., die — wenn auch auf einer anderen Ebene — ſtark an die äußerliche Aufzählung der Vogelnamen in der vorher beſprochenen Darſtellung erinnert, wirkt die Darſtellung noch ſtimmungs-aufdringlich und effektvoll. Das wird offenſichtlich, wenn wir eine Darſtellung aus den ſechziger Jahren gegenüberſtellen, die ebenfalls in großen Zügen die Stimmung vermittelt und ebenſo durch ſchmückende Beiworte die Stimmungswirkung verſtärkt, eine Darſtellung, die aber gereifter und ſtraffer mit dieſen Mitteln arbeitet und Effekte vermeidet. Eine ſolche Darſtellung findet ſich in der Erzählung „Elſe von der Tanne" ⟨Nr. 32⟩, deren Stimmungsreiz vor allem auf der abgerundeten Intimität beruht, mit der ſie vorgetragen wird. Die Verwendung der Verben und ſchmückenden Beiworte iſt verhaltener geworden und innerlicher, die innere Spannung des Gegenſatzpaares der Verben liegen-erregen findet ſeine bewegungsreiche Auflöſung in den Verben „laufen" und „ſpringen", und die Einheit der Stimmung des Johannistages wird von Anfang an gewahrt durch die glückliche Wiederholung des ſchmückenden Beiwortes „lieblich", deſſen allgemeiner Gefühlsgehalt durch die ſpäter folgenden Beiworte „freudiger" und „mutwilliger" — die durch die Komparativform in ſtarke innerliche Gefühlsbeziehung zur Bewegungsſtimmung der Bäche gebracht werden — aufgelockert und belebter wird. Die ganze Schilderung, ſo kurz ſie iſt, atmet den Leſer mit der friſchen Unmittelbarkeit der Stimmung an, die von einer ſommerlichen Morgenlandſchaft ausgeht, und bleibt unbelaſtet von jedem ſchwülſtigen Schwung und Ueberſchwang der Effekte.

Wenn es Raabe auch nicht immer gelingt, eine innerliche Vermittelung von Stimmungen in ſeinen Landſchaftsſchilderungen zu erreichen, die oft — von Trüper in ſeiner Arbeit wohl mit Unrecht zu verallgemeinernd beurteilt ⟨44⟩ — wie „von außen her" geſchildert erſcheinen und ohne beſonderen Stimmungsgehalt bleiben, ſo führt das Vermeiden effektvoller Aufmachung, das für die Landſchaftsdarſtellungen des reifen Raabe beſtimmend bleibt, doch zuweilen zu Darſtellungen, die — wie die oben unterſuchte Darſtellung aus der Erzählung „Elſe von der Tanne" — mit einfachſten Mitteln der Darſtellung durch ihre ſinnliche Wirkung den Stimmungsreiz tragen, den Landſchaften auf uns auszuwirken vermögen, wobei aber immer zu beachten iſt, daß die Stimmung bei Raabe lediglich auf der ſinnlichen Freude an der Schönheit der Landſchaft beruht und niemals aus tiefſter leidenſchaftlicher Hingabe an die Landſchaft — aus einem Landſchaftserlebnis gewonnen wird. So ſtehen in ſeinen Werken neben Landſchaftsſchilderungen, die kaum über eine konventionelle Geſtaltung und Stimmung hinausgehen, immer wieder Darſtellungen, von denen das Stimmungsfluidum durch Wortwahl und Satzgeſtaltung unmittelbar auf den Leſer übergeht und ihn ergreift. Zumeiſt handelt es ſich dabei um ſommerliche, ſonnige Landſchaften, deren Farben, Düfte, Klänge und Geräuſche ſich der

Stimmungswirkung des Sonnenlichtes auf das ſtärkſte verbinden. Von welch ſtarker ſinnlicher Stimmungswirkung iſt z. B. der Satz in der Erzählung „Zum wilden Mann“ (II. 4. 23): „Der Zufall ließ uns an einem heißen Julinachmittag auf einer abgeholzten, glühenden Berglehne unter den manneshohen Fingerhutbüſchen . . . die Köpfe zuſammen.“ Mit ſtärkſter Intenſität iſt hier durch wenige Worte — „abgeholzte glühende Berglehne“ — ſchon rein klanglich Landſchaft und Stimmung vermittelt. Dieſe Vermittelung der Stimmung durch wenige aber wirkungsvolle Stimmungsmomente findet ſich immer wieder, und die Landſchaftsdarſtellungen erhalten ihre Unmittelbarkeit und Friſche durch die zwangloſe Geſtaltung, mit der in ihnen in knappſter Form dieſe Stimmungsmomente zum Stimmungsbild geeint werden. So wird in der Erzählung „Frau Salome“ die ſommerliche Harzlandſchaft dadurch ſtimmungseinheitlich charakteriſiert, daß Raabe in der Darſtellung mit wenigen aber typiſchen Farb- und Duftvorſtellungen mit Bewegungs- und Klangvorſtellungen dem Leſer den Reiz der Sommerlandſchaft unmittelbar wiedergibt (II. 4. 316): „Nun war es im Sommer, in den Tagen, wo die Erdbeeren rot und die Heidelbeeren ſchwarz werden, wo der Fingerhut ſeine roten Kerzen anzündet und das Harz duftiger und reichlicher den Tannen und Fichten entquillt. Die Sonne lag auf dem Gebirge, die Quellen rauſchten zur Tiefe hinab . . .“ Es iſt typiſch für die Raabeſche Landſchaftsdarſtellung, daß ſie nie einer detaillierten Beſchreibung von Einzelheiten verfällt oder einer liebevoll eingehenden Naturbeſchreibung, ſondern immer in großen Zügen mit weſentlich charakteriſtiſchen Vorſtellungsinhalten arbeitet, die zur Vermittelung der Stimmung in knappſter Form unmittelbar notwendig erſcheinen. Dieſe knappe Vermittelung des Stimmungsgehaltes entſpricht weniger ausführlichen Landſchaftsgemälden als vielmehr ſchnell hingeworfenen Landſchaftsſkizzen, wie ſie auch Raabes Zeichnungen zeigen. Man betrachte daraufhin einmal die Darſtellung in den „Unruhigen Gäſten“, die das Stimmungsfluidum eines heißen, wolkenloſen Sommermorgens über Berg und Wald mit wenigen aber ſicher charakteriſierenden Strichen einfangt (III. 2. 453): „Nun lagen die Berge ſchon früh in der heißeſten Sonne, die Tannenwälder duftеten Weihrauch; wie Goldtropfen entquoll ihnen das bernſteinfarbene Harz. Die Quellwaſſer blitzten und rauſchten durch Schlucht und Kluft oder ſchlichen leiſe durch die bunten Wieſen.“ Man iſt erſtaunt, wie wenig hier eigentlich geſagt iſt. Aber die Eindringlichkeit, mit der die wenigen ſtimmungtragenden Faktoren auf den Leſer wirken — die „heißeſte Sonne“, der Weihrauchduft der Tannenwälder (man beachte die ſinnliche ſtarke Stimmungswirkung: „die Tannenwälder duftеten Weihrauch“!), denen das Harz „bernſteinfarben“ entquillt „wie Goldtropfen“, die blitzenden Quellwaſſer, die durch die Bergſchluchten rauſchen und leiſe durch die blühenden Wieſen ſchleichen — läßt die Landſchaft in ihrer ganzen Sommerſtimmung vor den Sinnen aufwachſen und ſich aus der Phantaſie des Leſers abrundend ergänzen, ohne daß in ihm das Gefühl einer Stimmungsarmut aufkommen kann.

Aber nicht nur die sonnigen Sommerlandschaften werden von Raabe in ihrer gesättigten Stimmung so knapp und so treffend wiedergegeben. Seine Darstellungen von Landschaften, deren Stimmung durch andere Witterungen und andere Jahreszeiten wesentlich anders bestimmt wird, zeigen dieselbe Gestaltung mit den einfachsten Mitteln der Darstellung in knapper, treffender Form. Auffallend dabei ist, daß die Winterlandschaft in erheblichem Maße in der Darstellung zurücktritt und nur selten stimmungsreich wiedergegeben wird, ähnlich Gottfried Keller, bei dem die Winterlandschaft außer einigen kleineren Motiven ebenfalls keine wesentliche Rolle spielt ⟨45⟩. Die eigentlichen Jahreszeiten, in denen Raabe die Landschaft am stimmungswahrsten dem Leser vermittelt, sind doch Sommer und Herbst mit ihren lebhaften Stimmungselementen, die sich dem Gefühl einfacher und schneller erschließen und in der Gestaltung der Landschaft durch die Intensität ihrer Wiedergabe wirksam werden.

Die Mehrzahl der Landschaftsdarstellungen in den Werken Raabes beruht auf Landschaftsmotiven, die Raabe selber wahrgenommen hat, und behandelt im wesentlichen deutsche Landschaften: Norddeutche Tiefebene, Weserbergland ⟨Ith, Solling und Hils⟩, Harz, Thüringen, Schwaben, Bodensee. Doch finden sich neben ihnen auch einige Landschaftsdarstellungen, die nicht auf einer persönlichen Wahrnehmung beruhen, sondern aus fremden Quellen schöpfen. Den verhältnismäßig breitesten Raum nehmen sie in dem Roman „Die Leute aus dem Walde" ein, in dem Raabe seine Erzählung nach Amerika hinüberspielen läßt und nordamerikanische Landschaften zur Darstellung bringt. Aber diese Darstellungen, zu denen Raabe selber die Darstellungen der Sealsfield und Cooper indirekt als Quellen angibt ⟨I. 3. 90⟩, bleiben — trotz der „Gewißheit festen Schreitens auch in seinen Schilderungen aus Amerika" ⟨46⟩ — im Rahmen konventioneller Gestaltung und ohne Originalität der Stimmung. Die räumliche Distanz zur fremden Landschaft wird auch zur geistigen.

Von stärkerer Stimmungswirkung ist die Darstellung der spanischen Landschaft in dem Briefroman „Nach dem großen Kriege" ⟨I. 3. 399 ff⟩: „Ich sehe vor mir die steinigen, baum- und wasserlosen Hochebenen sich breiten . . . Nirgends ein erquickender Ruhepunkt für das schmerzende, brennende Auge. Fort und fort singen die Zikaden sinnverwirrend zur Seite des Weges, welchen das Heer . . . zieht . . . o diese Sonne! diese schreckliche Sonne! Endlich . . . sieht man zum erstenmal wieder Bäume, deren Laub nicht verdorrt ist, hohe Eichen und Buchen folgen einem Wasserlaufe. Ein Fluß kriecht durch die Gegend . . . Berge steigen empor: — Schneeberge über Wolken. Das ist die Sierra Estrella. O welche Wonne ist der Marsch im Schatten der Wälder, der Felsen! . . . Wieder hinaus in die Ebene, die schreckliche glühende Ebene." Die ermüdende Eintönigkeit der sonnenglühenden spanischen Hochebenen, die Eintönigkeit ununterbrochen singender Zikaden und der Gegensatz schneebedeckter Berge mit dem Schatten ihrer Felsen und der Wälder zu diesen schrecklich glühenden Ebenen werden durch die Darstellung, die weniger mit

Formelementen als mit charakteristischen Stimmungselementen operiert, intuitiv erfühlt und dem Leser stimmungsstark vermittelt, wobei Raabe noch das Kunstmittel verwendet, diese Stimmung dadurch hervorzuheben, daß er zu Eingang der Schilderung die Stimmung einer kühlen, klaren deutschen Mondscheinnacht herrschen läßt. Andere, vereinzelte Darstellungen, die fremde, nicht unmittelbar wahrgenommene Landschaften zum Vorwurf haben, finden sich noch weiterhin in Raabes Werken. Doch zeigen sie fast alle, ob sie nun die italienische Landschaft um Tivoli schildern ⟨Ein Frühling: I. 2. 71⟩, oder die französische Landschaft bei Coubron ⟨Ein Geheimnis: I. 4. 541⟩, ob die Insel St. Thomas ⟨Sankt Thomas: I. 6. 291 f⟩, die norwegische Fjordlandschaft ⟨Gedelöcke: I. 6. 464 f⟩, die afrikanische Landschaft des Mondgebirges ⟨Abu Telfan: II. 1. 24, 308⟩ oder die Landschaft Oberitaliens ⟨Schüdderump: III. 1. 347⟩, das gleiche Gepräge in der stereotypen Technik der Wiedergabe, die nur sehr selten über eine konventionelle Stimmungswirkung hinausgeht. Im Innersten bleiben sie ohne Leben, ohne innere Form, die auf den Leser lebendig einzuwirken vermöchte. Auch die Landschaftsdarstellungen in der „Schwarzen Galeere" bleiben nicht ganz frei von der bloßen Technik in der Wiedergabe, obwohl hier stärker als in den vereinzelten Darstellungen fremder Landschaften auf eine Stimmungswirkung hingearbeitet wird, die in stärkster Bindung zu dem epischen Geschehen steht. Aber die Darstellungen scheinen mir doch mehr Anweisungen auf die Stimmung zu geben, als daß sie diese Stimmungen unmittelbar auf den Leser übertragen. Vergleicht man sie etwa mit den Landschaftsdarstellungen in Storms Novelle „Der Schimmelreiter", deren Stimmungsintensität sich auf das glücklichste dem Leser einschwingt und ihn mitklingen läßt ⟨47⟩, so erkennt man aus diesem Vergleich, daß — abgesehen von den durch die Altersdifferenz der beiden Dichter und die zeitliche Distanz der beiden Erzählungen ⟨Die schwarze Galeere 1860; Der Schimmelreiter 1886—88⟩ bedingten Gestaltungsunterschieden — die düstere Stimmung der Sturmnächte über der Landschaft der Scheldemündung vor Antwerpen, die Raabe dargestellt hat, sich wesentlich von der Stimmung der ganz ähnlichen Sturmlandschaften Storms unterscheidet. Was bei Storm in den Landschaftsdarstellungen dieser Seenovelle mit ihren feintönigen, verschwebenden Stimmungswirkungen, die auf das innigste sich den Stimmungen des Geschehens verschwistern, so unmittelbar auf den Leser wirkt, wird bei Raabe zu einer motivierten aber nicht bis zum Innersten vorstoßenden Stimmungsmalerei, die das Geschehen der Erzählung wohl untermalt und begleitet, aber die als landschaftliche Stimmung den Leser nur an der Oberfläche berührt. Die düstere Stimmung der Sturmnächte bleibt zu sehr künstlerisches Hilfsmittel, als daß sie den Leser im Innersten mitschwingen lassen könnte.

Gelegentlich versucht Raabe die Stimmung der Landschaft zu aktivieren, indem er in den betreffenden Darstellungen Landschaftselemente subjektiviert und als Personen charakterisiert. Aber diese Charakterisierung — mag sie nun Flüsse des Harzes als „vierzehnjährige

Mädchen" darſtellen, die übermütig aus dem Harz wie „aus der Schule" hervorhüpfen den „alten Muhmen" Weſer und Elbe zu, die ſie der „Großmutter" Nordſee abliefern ⟨Der Schüdderump: III. 1. 5⟩, oder mag ſie die Vereinigung zweier Bäche in einer Felsſchlucht als Vereinigung zweier Liebenden „in wonniglichen Schauern" ſchildern, die in der „düſteren Brautkammer einer geheimnisvollen Felſenſchlucht" vor ſich geht ⟨Nach dem großen Kriege: I. 3. 457⟩ und die Landſchaft mit Geſtalten der griechiſchen Mythologie bevölkern ⟨Chriſtoph Pechlin⟩ — dieſe Charakteriſierung bleibt immer ⟨worauf auch ſchon bei der Unterſuchung des Raabeſchen Landſchaftsgefühls hingewieſen wurde⟩ vom Intellekt beſtimmt und erwächſt in der Darſtellung nicht aus der reinen Notwendigkeit der Landſchaftsſtimmung, aus einem Naturmythos heraus: Pan wird nicht Stimmung, nicht Mythos, ſondern herangetragene hiſtoriſche Reminiszenz! Und die Flüſſe als vierzehnjährige Mädchen oder alte Muhmen mit der Nordſee als Großmutter ergeben zwar ein reizvolles Bild; vergleicht man dieſes Bild aber mit gleichartigen Darſtellungen des Alemannen Hebel, in denen die Landſchaft „lebt, atmet und handelt" ⟨48⟩ und durchpulſt iſt von kosmiſcher Allverbundenheit, ſo erkennt man, daß bei Raabe die Subjektivierung der Flüſſe uſw. nicht aus innerer Notwendigkeit heraus geſchieht ⟨die reifſten ſeiner Landſchaftsdarſtellungen bleiben frei von ſolcher Stimmungsaktivierung⟩. Daß das Bild um des Bildes willen da iſt.

Etwas anderes iſt es um die eigenartige Erzählung „Die Innerſte", in der nicht mehr Landſchaftselemente ſubjektiviert werden, um die Stimmung der Landſchaft zu aktivieren, ſondern in der die Landſchaftsdarſtellungen zum Symbol geworden ſind. Die ſchreiende Innerſte, „wild, heimtückiſch und blutdürſtig" ⟨II. 4. 422⟩, hat nichts mehr gemeinſam mit den „vierzehnjährigen Mädchen" im „Schüdderump", das Bild iſt nicht mehr um des Bildes willen da, ſondern wird zum Symbol deſſen, was ſich in Doris Radebrecker erfüllen wird: ihre wilde Liebe zu Albrecht Bodenhagen und der daraus entſpringende unheimliche Vernichtungswille, der ſie ſelber in den Tod treibt. Dieſe Symboliſierung führt uns auf das Problem der Beziehungsgeſtaltung zwiſchen Innenſtimmung, Romancharakteren und Landſchaft.

B. Die Geſtaltung der Beziehungen der Landſchaft zur Innenſtimmung und zu den dargeſtellten Romancharakteren.

Haben wir uns in dem vorhergehenden Abſchnitt mit der künſtleriſchen Darſtellung der Landſchaft zu beſchäftigen gehabt, ſo iſt im folgenden zu unterſuchen, welche Stellung die Landſchaft in Raabes Werken einnimmt: In welchem Verhältnis ſteht ſie zu dem epiſchen Geſchehen? Welche Stellung nehmen die dargeſtellten Charaktere zu ihr ein; wie weit werden dieſe Romancharaktere durch die Landſchaft ſymboliſiert?

Die Darſtellung der Landſchaft, bei Raabe nie Selbſtzweck wie etwa bei Stifter, erſcheint bei ihm immer in den Dienſt des epiſchen Geſchehens der Handlung geſtellt, ſo wie wir ſie auch bei Storm

finden und vor allem bei Keller, der — wie Luterbacher in seiner Arbeit nachweist ⟨49⟩ — einen „innigen Zusammenhang zwischen den Handlungsvorgängen und den begleitenden Naturmotiven" fordert, damit so den Landschaftsschilderungen eine „Existenzberechtigung" gegeben werde, die sie als organisch und unentbehrlich erscheinen lasse.

Die einfachste Form, in der eine Landschaftsschilderung in den Dienst der Handlung gestellt werden kann, ist die der Beschreibung des landschaftlichen Schauplatzes, auf dem die Handlung spielt. Diese Oertlichkeitsbeschreibung, im vorigen Abschnitt über die Darstellung der Landschaft als Regielandschaften bezeichnet, dient in erheblichem Maße dazu, dem Leser eine Orientierung zu verschaffen und ihm so das Miterleben des epischen Geschehens zu erleichtern. Solche Beschreibungen finden sich in fast allen Raabeschen Werken, soweit sie nicht ausschließlich in der Stadt spielen, entweder gleich zu Anfang der Erzählung, oder, wo es ihm notwendig erscheint, in ihrem Verlaufe. Ja, das Oertliche bildet geradezu — wie es schon verschiedentlich festgestellt wurde ⟨50⟩ — den „Ausgangspunkt seines Schaffens". Er gibt seinen Romanen und Erzählungen — schon in den Anfängen seines literarischen Schaffens — meist einen festumrissenen Hintergrund, der ihnen ihr besonderes Lokalkolorit verleiht, der Handlung einen festen Rahmen bietet, einen Raum, in dem sie sich „bewegen" kann, um so zu versuchen, dem Leser den Eindruck der Wirklichkeit zu vermitteln.

Im „Heiligen Born" wird ⟨I. 3. 14 f⟩ die Lage der Stadt Holzminden im Anfang der Erzählung — und in ihrem Verlauf „das Herz dieser wunderlichen Geschichte", das Waldtal von Pyrmont ⟨I. 3. 59 ff⟩ geschildert.

In der Novelle „Das letzte Recht" erhalten wir gleich zu Anfang der Erzählung ⟨I. 5. 540 ff⟩ eine Uebersicht über die Lage der Stadt Rothenburg im Tal, und auch in der Erzählung „Horacker" wird uns gleich zu Beginn ein Orientierungsbild der Landschaft, in der die Handlung spielt, gegeben ⟨II. 1. 416 f⟩.

Zu Eingang des „Dräumlings" gibt Raabe ⟨II. 3. 1 f⟩ in breiterer Form das Landschaftsgebiet wieder, in dem das Städtchen Paddenau liegt; ebenso erscheint in der Erzählung „Der Marsch nach Hause" einleitend eine Landschaftsübersicht über den Bodensee bei Bregenz ⟨II. 3. 245 f⟩ — und im Verlauf der Erzählung wird die Lage der Stadt Rathenow ⟨II. 3. 283⟩ geschildert, wobei Raabe umständlich auf die Notwendigkeit einer solchen Ortsbeschreibung hinweist: „Aber um die Stelle zu beschreiben, an welcher wir sie finden, ist eine Beschreibung der Lage der Stadt Rathenow unbedingt notwendig".

Die breiteste Oertlichkeitsschilderung findet sich, nach einer kurzen Einleitung über den Begriff des Schüdderump, in dem Roman „Der Schüdderump", wo ⟨III. 1. 5. f⟩ die Landschaft des Vorharzes und die Lage des Lauenhofes eingehend dargestellt wird. Dieser Schilderung zur Seite stehen die Oertlichkeitsbeschreibungen zu Eingang der Erzählungen „Frau Salome" und „Pfisters Mühle", wo das eine Mal ⟨II. 4. 315 f⟩ eine Uebersicht über die Brockenlandschaft vermittelt

wird, das andere Mal ⟨III. 2. 216⟩ der Oberlehrer Pfiſter die Landſchaft beſchreibt, in der die Mühle gelegen iſt.

Auch die Erzählung „Das Odfeld" wird von Raabe durch die Wiedergabe eines Situationsplanes des Kloſters Amelungsborn ⟨III. 4. 1 f⟩ eingeleitet.

Iſt die Oertlichkeitsbeſchreibung als „Dekoration" ⟨II. 1. 26⟩ zumeiſt doch nur lockerer, mehr äußerlich mit der Handlung verbunden, indem ſie ihr lediglich Hintergrund und Rahmen bietet, ſo erſcheinen daneben Landſchaftsbilder, die in einem innigeren Kontakt zur Handlung ſtehen. Sie leiten entweder motiviſch ein Moment der Handlung ein, begleiten es oder ſchließen es ab, indem ſie mit ihrem ſpezifiſchen Stimmungsgehalt die Stimmung des Handlungsmomentes vorwegnehmen, darauf vorbereiten, ſie aufnehmen oder zu ihr in Kontraſt treten. Dieſe Stimmungslandſchaften finden ſich in Raabes Werken häufig als künſtleriſches Hilfsmittel, doch iſt dabei nicht zu verkennen, daß Raabe bei der Wahl der landſchaftlichen Stimmungsmomente einer gewiſſen Wiederholung unterliegt. Mit Vorliebe verwendet er die Stimmungslandſchaft dort, wo ein Moment der Innenſtimmung beſonders hervorgehoben werden ſoll, oder er gibt in einigen ſeiner Erzählungen gleich zu Beginn der Erzählung mit einer Stimmungslandſchaft den Gefühlston an, in dem die Innenſtimmung der ganzen Handlung verläuft. Ein Thema, in der landſchaftlichen Stimmung angeſchlagen ⟨es ſei hier der Vergleich aus der Muſik geſtattet⟩, wird von der ſich entwickelnden Handlung aufgenommen, weicht zuweilen arabeskenhaften Nebenthemen, um ſchließlich verſtärkt in der Innenſtimmung des epiſchen Geſchehens auszuklingen.

Die wichtigſten ſolcher thematiſchen Stimmungslandſchaften finden ſich in den fünf Erzählungen: Der Junker von Denow, Die ſchwarze Galeere, Elſe von der Tanne, Zum wilden Mann, Das Odfeld.

Die beiden erſten der vorgenannten Erzählungen ſind in der Fabel von einer gewiſſen Verwandſchaft: in beiden blüht aus dem dunkeln, wirrſäligen Grunde des epiſchen Geſchehens die wunderſame Blume einer Liebe zwiſchen zwei jungen Menſchen auf — die Liebe des Junkers und der Anneke im „Junker von Denow" und Jans und Mygas Erlebnis der Liebe in der „Schwarzen Galeere". Mit wenigen Strichen wird im „Junker von Denow" die Stimmungslandſchaft hingeworfen ⟨I. 4. 390⟩, die den Auftakt gibt zu der wilden, düſteren Stimmung der Erzählung: ſchwarze, regendrohende Wolken ziehen über die Rheinebene, auf der Feuerbrände in die dunkle Nacht hineinlodern. Aehnlich erſcheint auch die einleitende Stimmungslandſchaft in der „Schwarzen Galeere" ⟨I. 5. 459⟩: die dunkle, ſtürmiſche Novembernacht über dem flanderiſchen Ufer der Schelde, die hochgehenden Wellen des Fluſſes und der ſcharfe Wind aus Nordoſt, dem zudem von Raabe noch der deutliche Hinweis beigegeben wird, daß er aus den „Provinzen", aus deren Richtung den Spaniern ſelten etwas Gutes komme, herüber pfeife, geben die Grundſtimmung zu dem wilden, ſchonungsloſen und verwegenen Kampfe der Waſſergeuſen gegen die Spanier.

Ausführlicher wird die einleitende Stimmungslandschaft in der Erzählung „Else von der Tanne" behandelt ⟨I. 6. 208⟩: der Schneesturm saust und braust durch den „wilden Harzwald", verweht Weg und Steg um das Dorf, dessen Hütten sich in einem Häuflein zusammenkauern, der Wald knarrt und knackt unter seiner Gewalt, und in die Sturmpausen hinein heult der Wolf. So ist die Stimmung gegeben, in der, aus der menschlichen Verwirrung der Zeit nach dem dreißigjährigen Kriege heraus, das Unglück über Else hereinbricht.

Auch in der Erzählung „Zum wilden Mann" gibt die Stimmung der Eingangslandschaft, wirkungsvoll kontrastiert durch die auf sie folgende behagliche Schilderung der Apothekenräume, den thematischen Auftakt zu dem Unglück und zu der Verwirrung, die im Verlauf der Handlung durch den Obersten Don Agonista mit niederdrückender Notwendigkeit über Kristeller und seine Schwester gebracht werden ⟨II. 4. 1⟩: Ein „außergewöhnlich unfreundlicher" Oktobertag, dessen Morgen dem Gebirge einen gewaltigen Wolkenbruch gebracht hat, geht seinem Ende zu; in die sinkende Nacht hinein regnet es stoßweise, und stoßweise durchgellt und durchheult ein scharfer Nordwind von der Ebene her die Lüfte.

Die bisher besprochenen vier Erzählungen werden durch die thematischen Stimmungslandschaften eingeleitet; anders im „Odfeld", in dem Raabe gleichsam als Vorgeschichte zunächst die Lage und die Geschichte des Klosters Amelungsborn schildert, um dann erst zu Beginn der eigentlichen Erzählung die thematische Stimmungslandschaft zu geben, deren Höhepunkt — die Krähenschlacht mit ihrem unentschiedenen Ausgang — in mythischem Geschehen symbolisch das Schlachtereignis des folgenden Tages vorwegnimmt. Wie überhaupt in dieser Erzählung Landschaft und episches Geschehen einander unbedingter, inniger verwoben sind, so erscheint in ihr auch die thematische Stimmungslandschaft von stärkerer epischer Geschlossenheit und Breite ⟨III. 4. 17 ff⟩: Am Abend eines trüben Novembertages treffen sich der Magister Buchius und der Klosteramtmann auf der Landstraße. Der Wind jagt über die Stoppeln der Aecker, Wälder und Felder tragen die wunden Spuren des Krieges — und in dieser niederstimmenden Landschaft erscheint den beiden Männern, die bedrückt sind von Sorge und Not der wilden Zeit, an dem düsteren Abendhimmel über den Bergen ein Naturphänomen, ein „Prodigium". Von verschiedenen Himmelsrichtungen ziehen über die Berge herauf kreischend zwei ungeheure Krähenschwärme gegeneinander und liefern sich über dem Odfeld eine Schlacht, die „wahrlich ein Zeichen des Herrn in der Höhe" ist und unvermittelt in einem Auseinanderstieben der Krähen „nach allen vier Winden hin" endet, so daß nach dem „gespenstischen, unheimlichen Getöse" der Schlacht plötzlich eine tiefe Stille in der Landschaft herrscht, über die das volle Abenddunkel hereingebrochen ist.

Mit dem stimmungsreichen, symbolischen Naturmotiv der Krähenschlacht gelingt es Raabe, den Leser in die düstere, schwere Stimmung zu versetzen, in der er die Handlung des folgenden Schlachttages sich entwickeln läßt.

Neben den thematiſchen Stimmungslandſchaften, die er als Leitmotive ſeinen Kompoſitionen, die weniger tektoniſch als muſikaliſch ſind ⟨51⟩, einfügt, verwendet Raabe — wie ſchon erwähnt — den beſonderen Stimmungsgehalt von Landſchaften gern als Kunſtmittel, um durch ihn ein ihm wichtiges Moment der Innenſtimmung hervorzuheben, indem er es verſteht, dieſer Stimmung die Stimmung der landſchaftlichen Umgebung anzupaſſen ⟨52⟩. Wie ſchon aus den beſprochenen thematiſchen Stimmungslandſchaften hervorgeht, gibt er den Landſchaften dieſen beſonderen Stimmungsgehalt vornehmlich durch die Wiedergabe der Witterungsverhältniſſe, Tages- und Jahreszeiten, unter denen das Geſicht der Landſchaft mit ſeinen Farben, Klängen, Geräuſchen und Düften ſeine beſtimmten Stimmungszüge erhält. Im allgemeinen entſprechen bei ihm dabei die niederſtimmenden Wirkungen trüber, ſtürmiſcher, ſchwüler und gewittriger Landſchaften ſchweren Innenſtimmungen oder Kataſtrophen, helle ſonnige Landſchaften gehobenen Innenſtimmungen, die Stille von Abend- oder Nachtlandſchaften der Ruhe und Beſinnung und Mondſcheinlandſchaften Erinnerungs- oder „romantiſchen" Innenſtimmungen. Doch finden ſich auch Kontraſtwirkungen, in denen die Stimmung der Landſchaft in Gegenſatz zur Innenſtimmung der Erzählung tritt und dieſe durch den Gegenſatz um ſo ſchärfer hervortreten läßt.

Da es nicht die Aufgabe der vorliegenden Unterſuchung iſt, in erſchöpfender Weiſe eine ſyſtematiſche Aufzählung aller Stellen zu bringen, in denen Raabe die Landſchaft verwendet, ſondern eine kritiſche Ueberſicht über die Art der Darſtellung und Verwendung zu geben, begnügen wir uns im folgenden damit, die oben charakteriſierten Stimmungslandſchaften durch typiſche Beiſpiele zu belegen und dieſe auf ihre ſtimmungſchaffende oder kontraſtierende Verwendung hin zu unterſuchen.

Die Landſchaftsdarſtellungen, in denen das trübe Tageslicht, Regen oder Nebel der Landſchaft jene niederſtimmende Wirkung verleiht, die einer ſchweren Innenſtimmung entſpricht oder Kataſtrophen vorbereitet, finden ſich ſehr häufig. In den meiſten Fällen dienen ſie dabei weniger dazu, die Innenſtimmung vorzubereiten, als vielmehr dazu, dieſe Stimmung wirkungsvoll zu unterſtützen, indem Raabe ſo die landſchaftliche Umgebung, die Natur mit in den Kreis des inneren Vorgangs einzubeziehen ſucht. Es iſt, „als ob die ganze Natur teilnähme" an dem Geſchehen ⟨I. 3. 296⟩. Aber der Verſuch dieſer Einbeziehung bleibt meiſt nur eine Teilnahme der Landſchaft als ſtimmungſchaffendes Motiv, ohne daß dabei eine wirkliche Beſeelung ſtattfände, eine Teilnahme, die im Grunde äußerlich und ohne das kosmiſche Gefühl innerer Verbundenheit iſt, wie wir es etwa bei Goethe finden, und zur pſychologiſchen Charakteriſtik der ſeeliſchen Situation dient. So wird die ſtimmungſchaffende Verwendung der Landſchaftsdarſtellung zu einem bloßen Kunſtmittel, zur Technik. Das wird offenſichtlich bei der Betrachtung einiger Beiſpiele. Im „Lorenz Scheibenhart" ſchildert der Titelheld ſeine und ſeiner Mutter Vertreibung aus der Stadt Braunſchweig ⟨I. 2. 365⟩: Zwei Ratsdiener ließen uns

allein in dem Regen- und Schneewetter, welches der Wind von den fernen Harzbergen hertrieb . . . Der Wind ging scharf über die Stoppeln, und ein Zug schreiender Krähen flog über uns, ebenfalls dem Süden zu . . ." So treffend hier die Stimmung der Landschaft auch das Gefühl der Verlassenheit und des Nicht-wissen wohin charakterisiert, so bleibt diese Stimmung der Natur doch im Grunde nur ein Zufälliges, Aeußeres — ebenso wie in dem „Heiligen Born", wo ⟨I. 3. 320 f⟩ der Tod des Grafen von Pyrmont seinen Schatten in der Stimmung der Landschaft vorauswirft: „Und es war ein solcher, die Seele niederdrückender Herbsttag, wo die Sonne freilich wohl den ganzen Tag über schien, wo man aber stundenlang ungeblendet ihre bleiche Kugel auf ihrer Bahn durch den bleigrauen, leichenfarbenen Duft, welcher das Himmelsgewölbe überzog, verfolgen konnte . . . Ueber alle Wege wurde durch kurze, hohlbrausende Windstöße das welke Laub der Wälder getrieben und mit den Staubwolken auf und nieder gekreiselt." Dieser „die Seele niederdrückende Herbsttag" hat an sich nichts mit dem Tode des Grafen gemeinsam, sondern erklärt durch seine psychische Wirkung nur die trübe, ahnungsvolle Unheilsstimmung, die die Menschen beherrscht, ohne daß er selber in diesen seelischen Kreis einbezogen wird. Er bleibt unberührt von „brüderlichem Mitgefühl" zu den leidenden Menschen. Aehnlich verhält es sich mit einer ganzen Reihe von Darstellungen solch trüber Stimmungslandschaften, in denen durch den geschickten Kunstgriff des Dichters die Stimmung der Landschaft der Innenstimmung angepaßt wird: sie sind lediglich Stimmungsschilderungen der Umgebung, die mehr oder minder ausführlich die Handlung begleiten. So findet etwa ein Begräbnis an einem regnerischen Morgen statt, an dem der Nebel „in zerissenen Wolken und Wölkchen durch die Baumwipfel" zieht und die Höhen und Berge „vom grauen Duft" verhangen sind ⟨Nach dem großen Kriege: I. 3. 493⟩; Robert Wolf findet die sterbende Eva Dornbluth in einem Tal, das von einem leisen Regen verschleiert wird, wieder ⟨Die Leute aus dem Walde: I. 5. 374⟩, und Viktor Fehleisen kehrt mit Leonhard Hagebucher zur Frau Claudine in der Mühle an einem Tage zurück, der dunkel und stürmisch mit zerissenem Gewölk und Regennebel über die stille, öde Landschaft geht, und es ist bezeichnend für Raabes psychologisch-charakterisierende Auffassung einer solchen Stimmungslandschaft, daß er bei der Darstellung selber darauf hinweist und die Anpassung der Landschaftsstimmung an die seelische Stimmung erklärt: „denn weder Leonhard Hagebucher noch Viktor Fehleisen hätten mit der holdseligsten Witterung etwas anzufangen gewußt" ⟨Abu Telfan: II. 1. 243⟩. Auch das Naturmotiv des Höhenrauches im „Schüdderump", das den Umschwung der Innenstimmung einleitet, besitzt keinen ausgesprochenen Symbolwert, sondern wirkt lediglich durch seinen niederstimmenden Gefühlsgehalt in verschiedener Weise psychisch auf die Romancharaktere ein; und mit dem Höhenrauch kommt die Unglücksbotin Jane Warwolf und bringt Kunde vom Auftauchen des Häusler, der in den befriedeten Bezirk des Lauenhofes einbrechen wird, Antonie zu holen ⟨III. 1. 197 ff⟩. Aber dieser Zusammenhang

iſt nur ein äußerlicher, der ſeine Beziehungen nicht aus einem kosmiſchen Gefühl erhält, ſondern aus der Notwendigkeit einer pſychologiſchen Charakteriſtik: „Der ſeltſame Nebel, der, ſoweit ſein Reich ging, jedermann betäubte oder aufregte" ⟨III. 1. 222⟩, iſt ein vom Dichter angewandter pſychologiſch ausgewogener Kunſtgriff, der ſowohl die Romancharaktere als auch den Leſer ſtimmungsmäßig auf das Kommende vorbereitet. Der Chevalier von Glaubigern wird durch den Rauch „ungemein nervös" gemacht ⟨III. 1. 212⟩ und ſelbſt Antonie, die „allein licht und freundlich in den ſchweren ſchwarzgrauen Dunſt und der Nacht" erſcheint ⟨III. 1. 217⟩, ſpürt ſeine pſychiſche Einwirkung: „Sie bekam kein Kopfweh wie Fräulein Adelheide, aber ſie fühlte ſich unruhig, beängſtigt und verſpürte eine rechte Luſt zum Weinen, ohne zu wiſſen weshalb und ohne ihr nachzugeben" ⟨III. 1. 222⟩. So charakteriſtiſch hier die pſychiſchen Wirkungen der Landſchaftsſtimmung geſchildert und dem Leſer vermittelt werden, ſo iſt doch nicht zu verkennen, daß die Landſchaftsſtimmung nur Mittel iſt, Technik — daß ſelbſt dort nur äußere und nicht innere Bildwerdung der Innenſtimmung zu finden iſt, wo Raabe die Landſchaftsſtimmung zum Ausdruck des Stimmungsumſchwungs werden läßt: „Kein Stern erſchien in der Finſternis; das Tal war ſchutzlos gegen jeglichen böſen Willen, der in ſein bis dahin ſo ſicheres, abgeſchloſſenes Daſein hineingreifen wollte" ⟨III. 1. 209⟩.

Dieſe pſychologiſch charakteriſierende Pſeudoſymbolik, die die Landſchaft in ihrer Stimmung mit in den Kreis ſeeliſcher Vorgänge einzubeziehen ſcheint, in Wirklichkeit aber nur landſchaftliche Stimmungsmomente auf das glücklichſte in ihrer pſychiſchen Wirkung auf dieſe Vorgänge abzuſtimmen und ihnen anzupaſſen verſteht, bieten auch die Landſchaftsmotive in der Erzählung „Frau Salome", die der Wahnſinnstat Querians vorausgehen und ſie begleiten. Der Morgen des Kataſtrophentages ſchon wird als außergewöhnlich heiß und ſchwül beſchrieben, der Dunſt in der Luft liegt über der Ebene geſchichtet wie ein dunkler Schleier ⟨II. 4. 386⟩ — und dieſe Witterung, ſeltſam erregend, bringt eine beunruhigende Stimmung, der der Juſtizrat Scholten Ausdruck verleiht: „Iſt's die Witterung oder etwas anderes — ich traue dem Tag nicht" ⟨II. 4. 394⟩. In der „allerheißeſten Sonne" fahren ſpäter der Juſtizrat und Frau Salome über die Höhen, auf die die Ebene „noch dunkler im ſtill ſchwülen Scheine" herüberſieht, zu Querian: eine ſchwere weiße Wolkenwand ſchiebt ſich, ein „unheimlich weißer, ſtiller Feind", gegen den „tiefblau, ja ſchwarz, einer letzten Mauer gleich", ein Bergzug liegt, über die Berge herauf — und da ſie vor Querians Haus ausſteigen, ſinkt „das ſchwüle Himmelsgewölbe mit verdoppeltem Gewicht" auf ſie nieder ⟨II. 4. 399 ff⟩. Und mit der ausbrechenden Kataſtrophe — beginnt auch das Gewitter über der Ebene zu raſen und klingt mit den ſturmgetriebenen Flammen des brennenden Dorfes in eine ungeheure Symphonie der Vernichtung zuſammen: auf dem höchſten Punkt des Kirchenhügels aber ſteht die Frau Salome, ſieht „über Flammen der Nähe auf die Blitze und

Wolkenbrüche der Ferne" und ſpricht Verſe aus den Pſalmen über die Vernichtung hin ⟨II. 4. 412 ff⟩. Kaum einmal wieder hat Raabe in einem ſolchen Ausmaß, mit einer ſolchen Intenſität den Zuſammenklang von Landſchaft und Innenſtimmung geſtaltet. Wilhelm Brandes hat in einem Aufſatz ⟨53⟩ darauf hingewieſen, daß Raabe für die Brandkataſtrophe in der „Frau Salome" ein Bericht des „Braunſchweiger Tageblattes" vom 14. Juni 1874 über den großen Brand des Harzortes Hüttenrode am 9. Juni 1874 vorgelegen hat, und dieſen Bericht in ſeinem Aufſatz zitiert. Vergleicht man dieſen Zeitungsbericht — als Stoffquelle für die in der Erzählung hereinbrechende Kataſtrophe — mit der Raabeſchen Darſtellung, ſo findet man, daß Raabe die für ihn weſentlichen Motive — den das Dorf vernichtenden Brand, die hohe und freie Lage dieſes Ortes, die Dürre, die im Bergwerk und auf den Feldern arbeitenden Bewohner, das heraufziehende Gewitter, das ſich aber nur über der Ebene unter heftigen Regengüſſen entlädt, während es über das brennende Dorf nur mit ſeinem Sturm hinweggeht — zwar ⟨zum Teil faſt wörtlich⟩ übernommen, ſie aber mit ſtärkſter pſychiſcher Wirkung auf die ſeeliſchen Vorgänge ſeiner Erzählung abgeſtimmt hat und die Naturmotive organiſch den Handlungsvorgängen einwachſen ließ, ſo daß ſie unlöslich von ihnen erſcheinen.

De Gewitterlandſchaft — in der „Frau Salome" mit ſtärkſter Wirkungsintenſität der Kataſtrophe verbunden, auf die ſich die ganze Erzählung mit ihrer einheitlich aufgebauten Steigerung zuſpitzt — erſcheint bei Raabe ſchon früh als Mittel, mit ihrer Stimmung die Unglücks- oder Kataſtophenſtimmung von Handlungsvorgängen vorzubereiten oder zu begleiten. So in charakteriſtiſcher Weiſe als verſtärkendes und begleitendes Stimmungsmoment in der eingeflochtenen Erzählung des Schickſals der Wachenſteinerin in dem Briefroman „Nach dem großen Kriege" ⟨I. 3. 469 f⟩: Die zum Ehebruch verführte Wachenſteinerin fährt von der Rieſenburg ihrem — dem Leſer ſchon bekannten — Schickſal entgegen, der „ganze Tag iſt ſchwül geweſen, und dunkle Wolken haben den Himmel verhangen", und als der Wagen über das Gebirge fährt, „wetterleuchtet es über der Ebene, die im Süden zwiſchen den Bergen herüberblickt. Die kurfürſtliche Reſidenzſtadt liegt da im grauen, ſchwülen Gewitterdunſt verſunken" — auf der Höhe des Weges aber hält der Wachenſteiner auf ſeinem Schimmel, „man ſieht ihn ſchwarz auf dem dunklen Himmel", und als er die Wachenſteinerin aus dem Wagen reißt, „hört man von der Ebene her den erſten Donner heranrollen". Dieſelbe Stimmungsverbindung von Gewitterlandſchaft und Tod findet ſich auch in den zwei Büchern Lebensgeſchichten „Alte Neſter", wo ſie um ſo ſtärker wirkt, als ſich hier zweimal dieſelbe Stimmungsſituation Gewitter-Tod findet. Das erſte Mal beim Tode des Grafen Everſtein. Die vier Geſpielen werden durch die Nachricht vom Schlaganfall des Grafen vom Steinhofe nach dem Schloß gerufen, durch einen heißen, glühenden Tag wandern ſie heim, und Landreuter erzählt darüber ⟨II. 6. 84 f⟩: „Weiße ſchwere Wolken wälzten ſich, als wir in den morſchen Kahn des Vaters Klaus wieder auf

dem Fluſſe ſchwammen, über die Berge empor und in das lichte Blaue hinein . . . Es donnerte hinter den Bergen, — ein langgezogenes feierliches Rollen dann und wann den ganzen Nachmittag über. Wir kamen nach Hauſe, und der Herr Graf konnte mit ſeiner Tochter nichts mehr ſprechen. Er ſtarb in der Nacht. Wir anderen auf Schloß Werden durchwachten ſie, und wir hörten den heftigen Sommerregen in den Blättern rauſchen". Dieſelbe Situation wiederholt ſich, als der Förſter Sixtus ſtirbt, aber ſie erhält nun in der Landſchaftsdarſtellung durch die Gedankenaſſoziation zu dem erſten Fall eine ſtärkere ſymboliſche Bedeutung, die von Raabe durch Sperrdruck hervorgehoben wird ⟨II. 6. 275 ff⟩: „Eine halbe Stunde ſpäter befanden wir uns auf dem Richtewege nach Werden . . . ganz wie damals klares, tiefblaues Himmelsgewölbe über uns, doch weißes Sommergewittergewölk hinter uns im Weſten . . . Raſch und ſchweigend gingen wir drei unter dem heißen Tage, der erſte Schatten auf dem Wege wartete erſt jenſeits des Fluſſes in den Wäldern der Heimat, und der Tod hielt dazu ſeine ſchwarzen Flügel über alle ſonnigen Hügel, Täler und Halden ausgebreitet". Es iſt bei dieſer Darſtellung zu beachten, daß die Vorſtellung des Todes, der ſeine Fittiche ſchattend über die Landſchaft breitet, nicht aus einem kosmiſchen Gefühl des Ineinanderwebens von Menſch und Landſchaft geboren, ſondern durch die in Langreuter aus der Erinnerung an die früheren Umſtände beim Tode des Grafen hervorgerufene Gedankenaſſoziation in die Landſchaft projiziert wird. Und ebenſo erklärt ſich die Parallelſtellung von Gewitter und Schickſal: das Gewitter kommt über ſie „wie das Schickſal, welches . . . ⟨ſic⟩ auf dieſem Weg gefühlt hatte, und . . . ⟨ſie⟩ ſtanden unter dem Druck des einen nicht anders als unter dem des andern" ⟨II. 6. 278⟩.

Die Anpaſſung der Landſchaftsſtimmung an die Innenſtimmung wird als Kunſtmittel auch dort angewandt, wo durch ſie die Stimmung der Freude beſonders hervorgehoben werden ſoll. Die Stimmung der Liebe findet ihren Wiederklang in der ſommerlich leuchtenden Abendlandſchaft ⟨Der heilige Born: I. 3. 339⟩; Ferienſtimmung und „Sonnenſchein und wolkenloſer Himmel", der ſich über „das blaue Gebirge" ſpannt, das ſich erhebt „mit Winken und Locken", klingen auf das glücklichſte zuſammen ⟨Nach dem großen Kriege: I. 3. 424⟩; das Wiederfinden der Heimat klingt wieder in der ſonnigen Landſchaft, in der der Heimgekehrte liegt wie in einer Wiege und „ſich ſchaukeln, und von der Lerche, dem Finken und dem Wind im Buchengezweig das Lied von der Jugend und der ewigen Schönheit der Welt vorſingen" läßt ⟨Abu Telfan: II. 1. 26⟩, und die ſorgenloſe Luſt der Kindheit, „die Kinderjagd nach den Farben und Tönen des Sommers" ⟨II. 6. 13⟩, iſt eingebettet in Sonnenſchein und „morgendliche, glitzernde, grünende, blühende" Landſchaft ⟨Alte Neſter: II. 6. 37⟩. Dieſe wenigen Beiſpiele mögen genügen, zu zeigen, daß Raabe zwar nicht wie Storm jede Schwankung der Innenſtimmung mit ſtimmungsangepaßten Landſchaftsmotiven begleitet, aber es verſteht, die Stimmungslandſchaft auch zum charakteriſtiſchen Ausdruck der gehobenen Innenſtimmung werden zu laſſen.

Ruhe und Besinnung verbindet Raabe gern mit der wirksamen Stille abendlicher oder nächtlicher Landschaften, die ihrer Natur nach dazu geeignet sind, diese Ruhe und Besinnung hervorzurufen oder zu unterstützen. In „der Stille der Sommernacht", in der „stillen, abendlichen Einsamkeit des Waldes" gewinnt der Arzt Simone Spada „allgemach das Gleichgewicht seiner Seele wieder", aus dem er durch die Begegnung mit seinem Unstern, der Fausta, geworfen worden war ⟨Der heilige Born: I. 3. 91⟩. „In der Stille des schweigenden, nächtlichen Waldes" müssen Fritz Wolkenjäger und das Aennchen sich erst wieder in ihrer „Seele zurecht finden", nachdem das Aennchen durch den Besuch der Höhle und durch die Erzählung des Köhlers das erschütternde Bewußtsein ihres eigenen Daseins wiedergefunden hat ⟨Nach dem großen Kriege: I. 3. 475⟩; Leonhard Hagebucher besinnt sich in der nächtlichen Landschaft auf den Vorschlag der Frau Claudine, es erscheint „ihm die Idee, der deutschen Nation öffentliche . . . Vorlesungen über das Tumurkieland zu halten, in der Tat recht einleuchtend", und so fragt er „den dunklen Horizont, den warmen Nachtwind und die funkelnden Sterne" — „Warum nicht?" ⟨Abu Telfan: II. 1. 93 ff⟩, und Phöbe und der Freiherr sitzen an den offenen Fenstern ihrer Zimmer, „auf die schöne Melodie der Nacht horchend und sich . . . mit den Erlebnissen des Tages in Frieden abfindend" ⟨Unruhige Gäste: III. 2. 442⟩.

Die Wechselwirkung von Mondscheinlandschaft und „romantischer" Innenstimmung findet sich nur in den Werken des jungen Raabe. So erlebt Fritz Wolkenjäger in dem Roman „Nach dem großen Kriege" in einer Mondscheinlandschaft das im Sinne der Romantiker empfundene Zusammentreffen mit dem tanzenden Aennchen und den Irrlichtern ⟨I. 3. 434⟩, und die romantische Geschichte des Günther Wallinger in den „Kindern von Finkenrode" ist auf das engste verknüpft mit der Mondscheinlandschaft des Frauenwaldes und des Neckenspiegels, an dessen Ufern Irrlichter „züngelnd einen hüpfenden Tanz aufführen" ⟨II. 2. 138 ff⟩. Sonst wird die Mondscheinlandschaft mit ihrer Stimmung meist verschiedenen Erinnerungsstimmungen parallel gesetzt. Im „Heiligen Born" steht in einer Mondscheinnacht, die mit ihrem „magischen Mondlicht" die Landschaft überglänzt, die Fausta am Fenster und erlebt in Erinnerung ihr wildes Leben wieder; und es sind „Bilder seltsamlicher Art, welche da aufsteigen in der deutschen Mondscheinnacht, vor den Augen der gefangenen Fausta la Tedesca" ⟨I. 3. 102 ff⟩. Der Pastor Adam Cellarius in der Erzählung „Die alte Universität" erinnert sich in der Mondnacht, die über dem Bergtal liegt, und in der sich „mancherlei denken und träumen" läßt, seiner Studentenzeit in Helmstedt, in der ihm sein Bruder von einem Freund um eines Mädchens willen im Duell erstochen wurde; und da er sich den Namen dessen nennt, der ihm den Bruder erstach, ändert auch die Mondnacht ihr Gesicht: „Eine Wolke zog vor den Mond in diesem Augenblicke . . . tiefe Dunkelheit legte sich über das Bergtal . . . nur der ferne Gipfel des Brockens behielt sein bläulich schimmerndes Licht" ⟨I. 4. 363 ff⟩. Auch in den

„Kindern von Finkenrode" ſchildert der Redakteur Böſenberg die Mondſcheinlandſchaft der Havelſeen, durch die er mit dem Zug fährt, ſeiner Stimmung angepaßt, in die er „ſeit Dunkelwerden hineingeraten war", der Erinnnerungsſtimmung an ſeine hungrige, früh verwaiſte Jugend, an die kleine, ſtille Stadt ſeiner erſten Kinderjahre und an die tote Mutter ⟨II. 2. 8f⟩, und in der Erzählung „Der Marſch nach Hauſe" ſitzen Knäckabröd und Kok wie „ein paar alter, grauer, nordiſcher Seebären im Mondenlicht", das ſeinen ſilbernen Glanz über den Bodenſee wirft, „der nur lind und leiſe an die uralten Mauern" der alten Reichsſtadt Lindau ſpült, und geben ſich ihren Erinnerungen und ihrem Heimweh nach ihrer ſchwediſchen Armee hin ⟨II. 3. 275ff⟩.

Die Verwendung der Landſchaftsſtimmung als hervorhebenden Kontraſt zur Innenſtimmung findet ſich bei Raabe ſeltener als die Stimmungsangleichung. In den meiſten Fällen beruht dieſer Kontraſt darauf, daß zu einer tiefgeſtimmten Innenſtimmung eine gehobene freundliche Landſchaftsſtimmung in Gegenſatz gebracht wird, einen Gegenſatz, der durch ſeine Disharmonie zur Innenſtimmung dieſe um ſo ſtärker beſchattet hervortreten läßt. So wird der Bruder Feſtus mit ſeinen ſeeliſchen Qualen geſchildert, die um ſo ſtärker in Erſcheinung treten, als ſie ihn in einer Frühlingsnacht an den Ufern der Weſer, deren Waſſer mit leiſem Plätſchern an die Ufer ſpülen, überfallen und ihm das dunkle Himmelsgewölbe zur Decke ſeines Kerkers werden laſſen, der ihn, den in Ewigkeit Eingeſchloſſenen, auf immer trennt von der Monika Fichtner und ihn in den Irrſinn treiben wird ⟨Der heilige Born: I. 3. 57⟩; ſtärker noch wird der Gegenſatz einer betont „berauſchend" wirkenden Landſchaft zu einer trüben Innenſtimmung deutlich in den „Leuten aus dem Walde", wo Robert Wolf im Kreiſe ſeiner Kommilitonen auf dem Gipfel eines Berges, zu dem der Duft der Tannen berauſchend aus der Tiefe aufſteigt und ſich dem Duft des Thymians und dem berauſchenden Licht des Sonnenuntergangs vermählt, die Nachrichten erhält, daß die Verlobung ſeiner Jugendgeliebten Helene Wienand mit dem Baron von Hoppen bevorſtehe, und daß ſein Bruder Fritz geſtorben und Eva fern der Heimat krank ſei ⟨I. 5. 311ff⟩. Auch in ſeinen ſpäteren Werken verwendet Raabe gelegentlich dieſen Kontraſt, indem er entweder einer ſonnigen, friedlichen Sommerlandſchaft das „ſchauerliche Grauen" über die Gewißheit, daß die Welt ebenſo häßlich als ſchön ſei, gegenüberſtellt ⟨Meiſter Autor: II. 3. 454—464⟩, oder indem er in die Stimmung einer ſonnigen Vorfrühlingslandſchaft einen Unglücksbrief hineinflattern ⟨Deutſcher Adel: II. 5. 274f⟩ und in einer lieblichen, düftevollen Sommernacht über Fluß, Wieſen und Feldern den Oberlehrer Pfiſter die Geſchichte von der Verpeſtung des Fluſſes und dem damit verbundenen Anfang vom Untergang der Mühle ſeines Vaters erzählen läßt ⟨Pfiſters Mühle: III. 2. 264ff⟩.

Eine beſondere Rolle ſpielt der Stimmungskontraſt Landſchaft-Innenſtimmung in dem Roman „Chriſtoph Pechlin", indem Raabe hier — wie auch gelegentlich in anderen Erzählungen — die gro-

teske Handlung zuweilen durch die Diskrepanz von Landschafts-stimmung und Innenstimmung sich zu einer Situationskomik zuspitzen läßt, die wie Schlaglichter über das Leben dieser wunderlichen Gesellschaft der internationalen Liebesgeschichte hinhuscht. Fragen wir nun nach den Bedingungen, auf denen diese Wirkung der landschaftlich bedingten Situationskomik beruht, so finden wir sie immer in dem Gegensatz, mit dem in spielender Heiterkeit eine freundliche Landschaftsstimmung gegen eine übertriebene seelische Haltung gesetzt und diese so dem Lachen preisgegeben wird. Wie treffend ist das Bild des Kapitäns Sliddery, der, von panischem Schrecken über die unvermutete Begegnung mit Miß Christabel in der Bavariastatue ergriffen, wie „ein winzig, verschwindend, hüpfend Pünktlein" über die Theresienwiese hineilt, die mit ihrer Ruhe in der heißen Mittagsstunde den situationskomischen Kontrast zu dem seltsamen Gebaren des Kapitäns bildet ⟨II. 2. 295⟩, oder wenn die beiden Damen, Miß Christabel und Lucia von Rippgen, vom Abendsonnenglanz auf dem Gipfel des Hohenstaufen verklärt, wie angewurzelt über das plötzliche Erscheinen des Barons und Pechlins, dieser „beiden harten Ungeheuer" ⟨II. 2. 326⟩, auf das Näherkommen der beiden Herren warten ⟨II. 2. 329⟩, und wenn die geknickte Reisegesellschaft nach der sehr unruhigen, seltsamen Nacht durch einen Morgen, in dessen blendendem Licht die Umgegend des Hohenstaufen „herrlicher, anlockender, lieblicher und schmeichelnder" als je zum Verweilen einlädt, unter dem Schutz Pechlins nach Göppingen hinunterfährt und mehr als genug von der schönen Gegend hat ⟨II. 2. 408 ff⟩.

Ueber die Verwendung der Landschaft als Stimmungsmittel hinaus dient sie Raabe nun auch als Mittel, um durch das Verhältnis seiner Romangestalten zu ihr das Charakterbild derselben abzurunden oder ihr seelisches Verhalten psychologisch zu motivieren.

Das Verhältnis der Raabeschen Romancharaktere zur Landschaft ist zunächst bedingt durch Raabes eigenes Landschaftsgefühl: so wie er, haben auch sie im allgemeinen eine besondere Vorliebe für die bewegte, bergige Landschaft und können der Ebene nur wenig Reiz abgewinnen. Sie sind nur selten ohne „Sinn für die freie Natur" ⟨II. 5. 17⟩ der Landschaft, wie etwa der starre, harte Charakter des Pastors Prudens Hahnemeyer in den „Unruhigen Gästen", der „das wenige Gefühl für Naturschönheit . . . ohne viel Mühe in sich ertötet" hat ⟨III. 2. 444⟩, und dem die Natur nichts zu sagen hat, ihm, der nur „mit dem Menschen zu schaffen" hat, „nicht mit seinem Hause, seinem Acker und seinen Wiesen" ⟨III. 2. 432⟩. Es gehört zu den Mitteln Raabescher Charakterisierungskunst, daß er die Beziehungen von Mensch und Landschaft mit in den Kreis seiner Schilderungen einbezieht und die Menschen je nach Charakter und Lebensalter sich verschieden zur Landschaft verhalten läßt. Zuweilen wird geradezu — wie bei Prudens Hahnemeyer — unmittelbar auf dieses Verhältnis hingewiesen, um das Charakterbild des Dargestellten abzurunden. So wird Klaus Eckenbrecher im „Heiligen Born" als Junge charakterisiert, der am liebsten in Wald und Feld herumstrich „auf der Jagd

nach Vogelneſtern und dergleichen", und dem die Natur „auch ein feineres Gefühl für jegliche Muſik" mitgegeben hatte, „ſei es, daß ſie hervorgebracht wurde durch herumziehende Sänger und Pfeifer oder durch die Vögel im grünen Wald" ⟨I. 3. 27⟩. Bleibt dieſe Charakteriſierung im weſentlichen noch an äußeren Zügen haften, ſo erſcheint die Charakteriſierung des Paſtors Leutenbacher in der Erzählung „Elſe von der Tanne" in ſeinem Verhältnis zur Landſchaft ausführlicher und von einer ſtärkeren pſychologiſchen Charakteriſtik ⟨I. 6. 220 ff⟩. Im Gegenſatz zu ſeiner Zeit, der Zeit nach dem dreißigjährigen Kriege, läßt Raabe den Pfarrer „auf's innigſte mit der Natur" verkehren; er ſieht die Jahreszeiten kommen und gehen, liegt „im Gras am Bergeshang und blickt über die ſchwarzen Lettern ſeines Neuen Teſtamentes in die geheimnisvolle Finſternis des Tannenwaldes" und iſt mit den toten Dingen der Landſchaft vertraut wie mit guten Freunden und Verwandten. Aber die Landſchaft iſt „nur ſchön, erhaben, lieblich, feierlich", ſie bleibt ſelber unbeſeelt und läßt den Pfarrer einſam „im Schatten wie im Sonnenſchein", und „ſelbſt die Schönheit, Milde und Lieblichkeit der Natur mußten erdrückend werden": es iſt kein Ineinanderweben von Subjekt und Natur zur kosmiſchen Einheit, was den Pfarrer erfüllt, ſondern er bleibt einſam in ſeiner Seele, weil er aus ſeinem Ich nicht vorzuſtoßen vermag zur metaphyſiſchen Allverbundenheit; weil „dem Walde die Seele fehlte, und weil Undine, die ſich nach einer Seele ſehnt, nur ein ſchönes Märchen iſt, konnte der Pfarrer von Wallrode im Elend nur den dritten Teil ſeiner Predigten im Walde machen." Im Gegenſatz zu dem in die Einſamkeit ſeines Ichs eingeſchloſſenen Pfarrer verſteht die naturverbundene Else, „die in das freudeleere Sein Friedemann Leutenbachers die erſte Gewißheit eines reineren, helleren, blühenden Lebens gebracht" hat ⟨54⟩, beſſer und ganz anders „die Sprache der Tiere, des Windes, des Lichtes", und der Pfarrer Leutenbacher „hatte vielmehr von dem Kinde zu lernen, als das Kind von ihm" ⟨I. 6. 227⟩. Das Verhältnis des Pfarrers Leutenbacher zur Landſchaft iſt typiſch für die poſitive Einſtellung zur Landſchaft, für das Landſchaftsgefühl der Raabeſchen Romancharaktere überhaupt: das Gefühl für Landſchaft bleibt bei ihnen immer beſtimmt als „ein feineres Gefühl für Erdenſchönheit" ⟨III. 2. 432⟩ oder für die „augenblickliche Lieblichkeit der Erde" ⟨II. 3. 275⟩ und ſteigert ſich nie zu einer leidenſchaftlichen Hingabe an die Landſchaft, die „ungewöhnliche Ekſtaſe" ⟨II. 1. 26⟩ liegt ihren Charakteren fern.

Gelegentlich haben ſich Romancharaktere ſo dem Bilde beſtimmter Landſchaften verbunden, daß ſie — wie Irene Everſtein und Eva Sixtus in den „Alten Neſtern" — in der Vorſtellung nur in Verbindung mit dieſen Landſchaften gedacht werden können. Für Langreuter verbindet ſich die Perſönlichkeit Irenens mit der Landſchaft ſeiner Heimat, die ſich bei ihrem Namen vor ihm öffnet „breit, weit, ſonnig, grün, Berghügel und Berghügel, Tal und Tal, und dann einmal zwiſchen zwei Bergen das Glitzern einer Flußwindung, und dann auf der Ferne rundum ein blauer, leichter, magiſcher Dunſtſchleier" ⟨II. 6. 25 f⟩,

und auch Eva Sixtus kann er ſich nicht anders vorſtellen, „als immer noch umgeben von dem alten Zauberreich der Erde, weiter lebend ſtill und freundlich in dem ſüßen Licht, den Tönen und Düften" des von ihm aufgegebenen Jugendparadieſes ⟨II. 6. 144⟩. Dieſe Verknüpfung von Landſchaft und ſeeliſcher Haltung der Romancharaktere dient Raabe auch als Mittel, die Heimkehr nach langer Abweſenheit von der Heimat in ihren Gefühlen pſychologiſch zu motivieren. Vor allem ſind es die Formen der Landſchaft, an die ſich der Heimkehrende zunächſt hält, um ſich an ihnen in die „langentbehrte, halbvergeſſene" Heimat ⟨II. 6. 182⟩ zurückzufinden ⟨Böſenberg in den „Kindern von Finkenrode": II. 2. 25; Langreuter und Sixtus in den „Alten Neſtern": II. 6. 181 ff; Feyerabend in „Altershauſen": III. 6. 256⟩: „An einen Schiffsrand gelehnt ſtehend, einſt ſo vertraute und ſeit Jahren wie verſunkene Bergesgipfel von neuem auftauchen, wachſen und ſie immer deutlicher und immer bekannter in den Geſichtskreis ſchieben zu ſehen: was geht darüber?!" fragt Langreuter in den „Alten Neſtern" ⟨II. 6. 182⟩. Auch die Erinnerung an beſtimmte ſeeliſche Vorgänge findet ſich an beſtimmte Landſchaftsbilder gebunden. So fährt Robert Wolf in den „Leuten aus dem Walde" mit dem Zug nach Jahren durch dieſelbe Gegend, die er zur Zeit, da ſich ſein Weg aus dem Winkelwalde zur Stadt wendete, durchfahren hat: „Damals und jetzt, — welche Aehnlichkeiten, und doch alles, alles wie verändert! Wo waren die Herbſtwolken, die damals Schnee und Regen in wirrem Gemiſch auf die vorbeifliegende Gegend ausgeſchüttet hatten? Andere Gebilde am Horizont, andere Gebilde in der Seele!" Aber neben dieſer Erinnerung an die damalige Witterung verknüpft ſich in Roberts Erinnerung die allgemeine Vorſtellung ſeines damaligen Seelenzuſtandes mit einem ganz beſtimmten, konkreten Bild der Landſchaft — einem kahlen Hügel, auf dem ein einzelner Baum ſteht — ohne daß es ihm jedoch gelingt, mit dieſer Landſchaft ein beſtimmtes Bild oder eine beſtimmte Gedankenreihe aus der Vergangenheit zu verbinden: „Zu einer Zeit behielt man vom Zuge aus lange einen kahlen Hügel, und auf dieſem einen einzelnen Baum im Auge. Robert Wolf erinnerte ſich ganz genau an dieſen Baum, er verknüpfte keine deutliche Erinnerung irgendeines Bildes, irgendeiner Gedankenreihe damit, er wußte nur, daß er dieſe unfruchtbare kahle Fläche, dieſen Hügel, dieſen einſamen Baum ſchon einmal geſehen habe, und daß ihm damals recht ſchlimm zumute geweſen ſei" ⟨I. 5. 324⟩.

Benutzt nun Raabe die Landſchaft als ſtimmungtragendes Mittel und läßt ſeine Romanfiguren nur ſelten ohne eine Verbindung zu ihr, ſo fehlt ihre metaphoriſche Verwendung bei ihm faſt vollſtändig. Wohl wird gelegentlich das Lächeln eines jungen Mädchens durch einen Waldbach verbildlicht, „der aus dem dunklen Grün luſtig hervorſpringt in einem hellen, blumigen Wieſengrund" ⟨I. 2. 323⟩, oder der Gefühlsausbruch einer jungen Dame einem Bach verglichen, „der vom Berg herunterkommt, wenn ein Gewitter geweſen iſt" ⟨II. 4. 306⟩, und die ſeeliſche Atmosphäre der „Geſellſchaft" durch hohe Berge verbildlicht, auf denen ein kalter Wind weht, und die Sonne wohl

Licht aber wenig Wärme zu vergeben hat ⟨III. 3. 441⟩. Aber dieſe Verbildlichung bleibt im weſentlichen ſo allgemein gehalten und ſo vereinzelt, daß bei ihr nicht von einem beſonderen Kunſtmittel, die Landſchaft mit der Handlung oder den Charakteren in bedeutungsvolle Beziehungen zu ſetzen, die Rede ſein kann.

Während Raabe nun vornehmlich die Landſchaft in ſeinen Romanen und Erzählungen als Oertlichkeit, Stimmungsmittel und zur Charakteriſierung ſeiner Romangeſtalten verwendet und ſeinen Stimmungslandſchaften nur ſelten ſymboliſche Züge verleiht, die aber — wie wir ſahen — meiſt nur zur pſychologiſchen Charakteriſtik einer beſtimmten ſeeliſchen Situtation dienen, wird die Landſchaft in ſeiner eigenartigen, von Aberglauben erfüllten Erzählung „Die Innerſte" ſtärker zum Symbol, das zum Ausdruck von Weſen und Charakter einer einzelnen Perſon wird. Die Natur erſcheint in dieſer Erzählung ſtärker beſeelt als je und mit in den Kreis ſeeliſchen Lebens einbezogen: „Mit der Menſchennatur verwandelten ſich in jener greulichen Zeit ⟨Schlacht bei Lutter am Barenberge⟩ auch der Sinn der Geiſter in allen Elementen. Wo ſie ſchalkhaft geweſen waren, wurden ſie nun boshaft. Ihr ſpaßig Lachen wurde zu hämiſchem Grinſen, und wie die Menſchen fanden auch die Geiſter nunmehr ihre Luſt an der Grauſamkeit, dem Elend, dem Verderben" ⟨II. 4. 428 f⟩. Die „Geſchichte handelt von einem Bach und zwei Mühlen", und der Bach — die Innerſte, deren Charakter ſich von Schritt zu Schritt von „ihrem Urſprunge mitten im wilden Harzgebirge bis zu ihrer Ausmündung im Amt Rethen verſchlechtert" — wird mit ſeinem Schickſal, das ihn „ſofort bei ſeinem Austritt aus dem dunklen Schloß der Erde" in die ſchmutzigſten Hände geraten läßt, ihn mit „dem Auswurfe des Harzes, dem verderblichen Puchſande" ſchwängert und ihn „wild, heimtückiſch und blutdürſtig" macht ⟨II. 4. 422⟩, zum Symbol der Geſtalt Doris Radebreckers, deren Leben in der wilden, ſittenloſen Buſchmühle auch gleich in „ſchmutzige Hände" gerät, zu unordentlichen Begierden geführt wird und ſich in ſeiner wilden, ungezügelten verſchmähten Liebe zu dem Sohn der anderen Mühle, Albrecht Bodenhagen, ſelber vernichtet und in der Innerſte endet.

IV.

Schluß.

Nach Joſef Pontens Wort iſt Landſchaft „das gefühlvolle Wort für Land wie Menſchheit für Menſch" ⟨55⟩ und birgt in ſich das Erlebnis, das ſich in uns vollzieht, wenn wir die Landſchaft liebend wahrnehmen: „die Landſchaft iſt Inhalt eines Gefühles und ihre Erfaſſung eine Tat des Gemütes. Der Begriff Land wird beobachtet und erdacht, Landſchaft wird erlebt" ⟨56⟩.

Betrachten wir die bürgerlichen Realiſten des 19. Jahrhunderts in ihrem Verhältnis zur Landſchaft, ſo finden wir bei ihnen eine faſt durchgehende Abkehr von der mythenbildenden Kraft, mit der etwa die Alemannen Hebel und Gotthelf aus naturnaher, kosmiſcher

„Weltfrömmigkeit" das Erlebnis der Landſchaft in ihrem Werk zu einem gleichnishaften Bild geſtalten, in dem alles Leben der Landſchaft ſich verkörpert und erfüllt iſt von methaphyſiſchen Beziehungen ⟨57⟩. Für Keller, Storm, Raabe und Fontane, ja ſelbſt für Fritz Reuter, der die Landſchaft nur ſelten beſchreibt, wird der Landſchaftsmythus eines urſprunghaften metaphyſiſchen Realismus, wie er vor allem in Hebel und Gotthelf noch einmal auflebte, zur Landſchaftsſchilderung, in der die dargeſtellte Landſchaft nur noch durch ihre — zum Teil bis in feinſte Einzelheiten beſchriebenen — äſthetiſchen Reize auf das Gefühl zu wirken vermag, ohne mit ganz geringfügigen Ausnahmen darüber hinaus noch zum Symbol oder zur Metapher zu werden ⟨58⟩.

Bei Raabe ſehen wir, daß ſeine „Vorliebe für das Leben, das heißt für die Lebendigen" ⟨II. 3. 538⟩, die den Menſchen in ſeiner Auseinanderſetzung mit dem Leben, in der Entwicklung ſeiner kennzeichnenden Charaktereigenſchaften in den Mittelpunkt des Weltbildes rückte, die reinen Landſchaftsſchilderungen in ſeinen Werken meiſt ſtärker in den Hintergrund des Intereſſes treten läßt. Die Landſchaft — als beſtimmte Oertlichkeit des Geſchehens, als Stimmungsmittel, als pſychologiſch charakteriſierendes Motiv, das zu dem Charakter der dargeſtellten Perſonen zuweilen in eindrucksvolle Beziehungen tritt — wird nie um ihrer ſelbſt willen dargeſtellt. Immer aber bleibt ſie in ihrer künſtleriſchen Auffaſſung ganz im Rahmen der bürgerlich-realiſtiſchen Konvention. Es ſind keine neuen Wege, die erliebend zu ihr gegangen werden.

Wie Fontane, der ſtärker und äußerlicher noch als er die Landſchaft nicht „aus Sinnenfreude an der Landſchaftsſchilderung, ſondern zu Charakteriſierungszwecken verwendet" ⟨59⟩ und ſie nicht als organiſche Einheit ſeinen Werken einwachſen läßt, tritt auch Raabe von außen an die Landſchaft heran. Sie wird ihm nicht zum Erlebnis metaphyſiſchen Verwachſenſeins mit ihr, wie wir ſie bei Gotthelf finden, der aus der ungebrochenen Kraft bäueriſcher Verbundenheit mit dem Boden ſeiner Landſchaft ſie aus kosmiſch erfühlter Notwendigkeit heraus zum Mythus geſtaltete, „weil er als Dichter ganz in dieſe Erde hineinverwuchs" ⟨60⟩: die Landſchaft bleibt für Raabe außerhalb ſeines ſeeliſchen Lebenskreiſes, ohne Atem, tot, ſtumm und ohne Liebeskraft. So wird ſie ihm nicht Teil ſeiner ſelbſt, ſondern bleibt gegenüberſtehendes Objekt — und ſein Gefühl für Landſchaft verdichtet ſich nicht zum elementaren Einheitsgefühl von Natur und Ich. Im Grunde unberührt von menſchlichen Kämpfen, Leiden und Freuden, bleibt das Daſein der Raabeſchen Landſchaft darauf beſchränkt, Hintergrund handelnder Perſonen zu ſein. Nur wo ihre geſchichtliche Phyſiognomie ſich der Darſtellung hiſtoriſchen Geſchehens verbindet — wie vor allem in der hiſtoriſchen Erzählung „Das Odfeld" —, wird die Landſchaft in Stimmung und Kolorit ſtärker zu einem das Ganze durchziehenden Bild und läßt ſie mehr in den Vordergrund treten. So konnte Raabe mit einer gewiſſen Befriedigung in ſeinem Briefe vom 21. Juli 1910 an ſeinen Freund Geiger feſtſtellen, daß die Landſchaft des

Weſerberglandes durch ihn ihre Rechtfertigung gegen Schillers Diſtichon über die Weſer erhalten habe ⟨61⟩: „Bei Ihrer nächſten Fahrt zu uns müſſen Sie ihn ⟨den Raabeturm auf der Hilshöhe, der auf Raabes Geburtsſtadt Eſchershauſen hinunterſchaut⟩ ſchon auch beſteigen! Sie haben dann Alles, wodurch ich dem guten Schiller ſein Diſtichon aus den Flüſſen

‚Die Weſer
Leider von mir iſt gar nichts zu ſagen: auch zu dem kleinſten
Epigramme, bedenkt, gab ich der Muſe nicht Stoff'

beſcheidentlich richtigzuſtellen verſucht habe, von Haſtenbeck, über das Odfeld, Amelungsborn, Corvey und Höxter unter ſich". — Aber auch in dieſen hiſtoriſchen Erzählungen, auf die Raabe ſich in dieſem Brief bezieht, ſind die Landſchaftsſchilderungen nicht aus einem Erlebnis der Landſchaft geſchaffen, ſind nicht zum Tiefſten „Inhalt eines Gefühles und ihre Erfaſſung eine Tat des Gemütes" ⟨62⟩, ſondern bleiben auch hier in der Realität befangene Objektsſchilderung, die ihr Leben erſt aus dem epiſchen Geſchehen erhält.

Es ſcheint mir kein Zufall zu ſein, daß Raabe ausländiſche Landſchaften größeren Ausmaßes nur in ſeinen Frühwerken vereinzelt zur Darſtellung bringt, um ſich ſpäter immer ſtärker auf die rein deutſchen Landſchaften zu beſchränken, unter denen vor allem die Weſerberglandſchaft ſeiner Geburtsheimat einen breiten Raum der Darſtellung einnimmt. Der deutſche Menſch, wie er ihn zur Darſtellung brachte, konnte für ihn nur zutiefſt aus der deutſchen Landſchaft begriffen und in ihr als Lebensraum gezeigt werden, wenn auch dieſer Zuſammenhang von Menſch und Landſchaft bei ihm niemals ein ſo enger, inniger iſt, wie wir ihn heute — in einer Zeit, da die Sehnſucht des ſtadtgebundenen Menſchen ſtärker nach einer neuen Naturverbundenheit drängt, nach einer Beſinnung auf die Kräfte, die dem Leben des Volkes aus der Scholle erwachſen — wieder zu erſtreben beginnen.

So ſehen wir Raabe in ſeinen Landſchaftsſchilderungen der deutſchen Landſchaft in ihren mannigfachen Typen verbunden, ohne daß es ihm aber gelungen iſt, ſie in den ſeeliſchen Kreis menſchlichen Lebens einzubeziehen und in ihr zu einer metaphyſiſchen Allverbundenheit zu gelangen.

Anmerkungen.

⟨1⟩ F. Kammerer, Zur Geſch. d. Landſchaftsgef., Seite 1.
⟨2⟩ O. Hagen, Deutſches Sehen, Seite 7 f.
⟨3⟩ F. Kammerer, a. a. O. Seite 3.
⟨4⟩ H. Trüper, die norddeutſche Landſchaft in der Kunſt, Seite 7 — Vgl. auch Kammerer, der a. a. O. Seite 3 die Notwendigkeit betont, das äſthetiſche Wahrnehmungsvermögen des Künſtlers immer im Verhältnis zu dem der Allgemeinheit zu betrachten.
⟨5⟩ Vgl. W. Hellpach, Die geopſych. Erſcheinungen, Seite 401.
⟨6⟩ H. Trüper, a. a. O. Seite 101 führt die Unterſcheidung von landſchaftlicher Raumgeſtalt und Stimmungsakzidenzien als die zwei Seiten an, unter denen die Gesamtheit der Landſchaft ſich dem Betrachtenden darſtellt, und weiſt auf die Verſchiedenheit hin, die ſich in der Geſamtanſchauung je nach der individuellen Veranlagung des Einzelnen aus der Akzentverlegung auf Forminhalte oder Stimmungsakzidenzien ergibt.
⟨7⟩ Vgl. Kammerer, a. a. O Seite 3 f, der ebenfalls eine dem Inhalt nach gleiche Wahrnehmungstätigkeit für Künſtler und Laien annimmt.
⟨8⟩ R. Müller-Freienfels, Pſychologie der Kunſt, Bd. II, Seite 26.
⟨9⟩ R. Müller-Freienfels, a. a. O. Seite 27.
⟨10⟩ R. Müller-Freienfels, a. a. O. Seite 26.
⟨11⟩ Vgl. Kammerer, a. a. O. Seite 8.
⟨12⟩ Vgl. Kammerer, a. a. O. Seite 8, der bei der Darſtellung der Landſchaft als Objekt, ſich im Künſtler den Gefühlsgehalt erſt durch das Anſchauen des Objektes bilden und nur eben dieſes Objekt umfaſſen läßt.
⟨13⟩ W. A. 2. Abt. I. 373.
⟨14⟩ Kammerer, a. a. O. Seite 5.
⟨15⟩ Kammerer, a. a. O. Seite 5 f.
⟨16⟩ Aehnl. Kammerer, a. a. O. Seite 10.
⟨17⟩ Vgl. H. Müller, Wilhelm Raabe und die Natur, Mitteilungen Jg. 18 Seite 132: „Die Mitwirkung der Natur bei der Erziehung würde ſich als ein Teil deſſen zeigen, was der Erzieher als „Milieu" unter die Miterzieher rechnet."
⟨18⟩ Ph. Witkop, Die deutſchen Lyriker, Bd. I, Seite 199 f.
⟨19⟩ Fr. Gundolf, Goethe, Berlin 1916, I. Seite 106.
⟨20⟩ Vgl. Hellpach, a. a. O. Seite 354 ff, 396.
⟨21⟩ Trüper a. a. O. Seite 173.
⟨22⟩ H. M. Schultz, Aus der ersten Biographie Raabes. Raabeſtudien Seite 9.
⟨23⟩ A. Kirchhoff, Die deutſchen Landſchaften und Stämme, Seite 72.
⟨24⟩ Vgl. H. Trüper, a. a. O. Seite 35, der ebenfalls im Raume ſelbſt und dem Verhältnis des einzelnen Motives zum Raum das Weſen des Flachlandes erblickt.
⟨25⟩ W. Hellpach, a. a. O. Seite 353. — Vgl. auch A. Brunswig, Einführung in die Pſychologie. München 1921, Seite 92.
⟨26⟩ Vgl. R. Beitl, Goethes Bild der Landſchaft, Seite 125
⟨27⟩ Hellpach, a. a. O. Seite 353.
⟨28⟩ H. Müller, Mitteilungen Jg. 18, Seite 129.
⟨29⟩ Hellpach, a. a. O. Seite 394.
⟨30⟩ H. Müller, a. a. O. Seite 130.

⟨31⟩ W. Raabe, Trilogie, Der Hungerpaſtor, Seite 363.
⟨32⟩ K. Engelbrecht, Raabes Naturanſchauung. Der Harz Jg. 1924, Seite 134.
⟨33⟩ Vgl. Hellpach, a. a. O. Seite 383 — H. Müller, a. a. O. Seite 125.
⟨34⟩ Trüper, a. a. O. Seite 40.
⟨35⟩ O. Luterbacher, Die Landſchaft in G. Kellers Proſawerken, Seite 13.
⟨36⟩ Vgl. Trüper, a. a. O. Seite 136: „Es iſt charakteriſtiſch für die erſten Jahrzehnte des deutſchen Realismus, daß . . . eine äſthetiſche Wechſelwirkung und gegenſeitige Beeinfluſſung der nord- und ſüddeutſchen Künſtler in der äſthetiſchen Auffaſſung der Landſchaft nicht ſtattfand . . . Es gab nur für wenige von ihnen — Wilhelm Raabe gehört zu dieſen ſeltenen Ausnahmen — einen Weg vom Verſtändnis „ihrer" zu dem einer anderen Landſchaft."
⟨37⟩ Vgl. H. Spiero, Raabe, Leben — Werk — Wirkung. Seite 6, 9.
⟨38⟩ M. Tau, Landſchafts- und Ortsdarſtellung Th. Fontanes, Seite 7.
⟨39⟩ O. Luterbacher, a. a. O. Seite 29 f.
⟨40⟩ H. Müller, a. a. O. Seite 135.
⟨41⟩ H. Trüper, a. a. O. Seite 173.
⟨42⟩ W. Stapel, Was leſen wir von Raabe? Deutſches Volkstum Jg. 22, Seite 87.
⟨43⟩ Vgl. H. Spiero, a. a. O. Seite 277.
⟨44⟩ Trüper, a. a. O. Seite 173.
⟨45⟩ O. Luterbacher, a. a. O. Seite 48. — Vgl. auch W. Reitz, Die Landſchaft in Th. Storms Novellen, Seite 37, der ebenfalls für Storm eine „ſtiefmütterliche" Behandlung der Winterlandſchaft feſtſtellt.
⟨46⟩ H. Spiero, a. a. O. Seite 289.
⟨47⟩ Vgl. A. Bieſe, Th. Storms Leben und Werke, Seite 139 f: „Die Stimmungskunſt meidet das Helle und Grelle und ſucht das Verſchleierte, Rätſel- und Geheimnisvolle. Sie deutet an, nicht aus. Sie bietet nicht das Letzte und Aeußerſte, ſondern die Linien verdämmern, verſchwimmen ins Ungewiſſe, Unendliche. Oder wollen wir den Begriff „Stimmung" gemäß ſeinem muſikaliſchen Urſprunge erklären, ſo wird durch ſolche Kunſt in unſerer Seele eine Saite gerührt, zum Mitſchwingen gebracht und zittert leiſe nach, und dieſes innere Klingen verſetzt uns in einen traumhaften wohligen Zuſtand." — Derſelbe, a. a. O. Seite 153: „Den Gipfel ſeines Könnens erſtieg Storm erſt mit dem Schimmelreiter . . . Die Natur im Sturm und Unwetter und die Menſchenwelt in Verblendung und Aberglauben, Zartes und Gewaltiges, Menchengröße und Menſchenohnmacht klingen hier zu einer Symphonie von tragiſcher Wucht zuſammen, wie es nur irgend im Rahmen einer Novelle, der „epiſchen Schweſter des Dramas", erreicht werden kann." — Vgl. auch W. Reitz, a. a. O. Seite 14, 33.
⟨48⟩ Ph. Witkop, Volk und Erde, Seite 20.
⟨49⟩ O. Luterbacher, a. a. O. Seite 27.
⟨50⟩ F. Hartmann, Eulenpfingſten. Raabeſtudien, Seite 281 — F. Hahne, Das Odfeld und Haſtenbeck. Raabeſtudien, Seite 389 — W. Garke, Wilhelm Raabe als Harzdichter. Der Harz, Monatsſchrift des Harzklubs, Jg. 1924, Seite 148.
⟨51⟩ O. Walzel, Die deutſche Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart, Seite 33, betont das muſikaliſche Element in Raabes Kompoſitionen und ſeine daraus entſpringende Vorliebe für ſtarkbetonte Leitmotive.
⟨52⟩ Die Feſtſtellung, daß es zu Raabes Kunſtmitteln gehört, „der Stimmung des Helden auch das Wetter und die Umgebung anzupaſſen", findet ſich ſchon der Diſſertation von Ziegner, Die pſychologiſche Darſtellung und Entwicklung der Hauptcharaktere in Raabes Hungerpaſtor, Diſſ. Greifswald 1914, Seite 79, Anmerkung 4.
⟨53⟩ W. Brandes, Allerlei Raabequellen, Raabeſtudien, Seite 24 ff.
⟨54⟩ H. Spiero, a. a. O. Seite 116.

⟨55⟩ J. Ponten, Die Schönheit der griechiſchen Landſchaft, Freiburger Zeitung Jg. 150 Nr. 118/19.
⟨56⟩ J. Ponten, a. a. O.
⟨57⟩ Ph. Witkop, Volk und Erde, Seite 20 ff.
⟨58⟩ W. Muſchg, Gotthelf, Seite 408 ff, ſieht in der Entwicklung zur bürgerlich-realiſtiſchen Landſchaftsſchilderung einen über Jahrhunderte ausgedehnten Zerfallsprozeß des metaphyſiſchen Realismus.
⟨59⟩ M. Tau, a. a. O. Seite 27.
⟨60⟩ W. Muſchg, a. a. O. Seite 23.
⟨61⟩ Mitteilungen, Jg. 17 ⟨1927⟩ Seite 64.
⟨62⟩ J. Ponten, a. a. O.

Lebenslauf.

Geboren am 9. Mai 1907 als Sohn des Oberingenieurs Moritz Strenger zu Mülheim a. d. Ruhr beſtand ich am Schluß des Schuljahres 1925/26 nach Beſuch der ſtädtiſchen Vorſchule und des ſtaatlichen Realgymnaſiums zu Mülheim a. d. Ruhr meine Reifeprüfung. Im Sommerſemeſter 1926 begann ich an der Freiburger Univerſität mit dem Studium der Rechtswiſſenſchaften, das ich zunächſt in München und in Bonn fortſetzte, um mich dann im Winterſemeſter 1929/30 an der Bonner Univerſität in die Philoſophiſche Fakultät einſchreiben zu laſſen. Vom Sommerſemeſter 1930 bis zum Sommerſemeſter 1932 einſchließlich vollendete ich an der Freiburger Univerſität meine wiſſenſchaftliche Ausbildung und widmete mich anſchließend der vorliegenden Arbeit.